

JUSTINA FRANCHI GALLINA

**INSTIGANDO O OLHAR:**

AS IDENTIFICAÇÕES *QUEERS* NOS FILMES DE PEDRO ALMODÓVAR  
(1999 – 2004)

FLORIANÓPOLIS - SC

2008

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA – UFSC

CENTRO DE FILOSOFIA E CIENCIAS HUMANAS – CFH

DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

JUSTINA FRANCHI GALLINA

**INSTIGANDO O OLHAR:**

AS IDENTIFICAÇÕES *QUEERS* NOS FILMES DE PEDRO ALMODÓVAR

(1999 – 2004)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito para a obtenção do grau de Mestre em História Cultural, sob orientação da Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Joana Maria Pedro.

FLORIANÓPOLIS, SC

2008

**JUSTINA FRANHI GALLINA**

**INSTIGANDO O OLHAR:  
AS IDENTIFICAÇÕES *QUEERS* NOS FILMES DE PEDRO ALMODÓVAR  
(1999 – 2004)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito para a obtenção do grau de Mestre em História Cultural, sob orientação da Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Joana Maria Pedro.

**Banca examinadora:**

**Orientadora:** \_\_\_\_\_  
Dra. Joana Maria Pedro (UFSC)

**Membro:** \_\_\_\_\_  
Dra. Cristiane Beretta da Silva (UDESC - SC)

**Membro:** \_\_\_\_\_  
Dr. Ernesto Aníbal Ruiz (UFSC)

**Suplente:** \_\_\_\_\_  
Dra. Roselane Neckel (UFSC)

**Suplente:** \_\_\_\_\_  
Dra. Jaqueline Zarbatto Schmidt (USJ)

**Florianópolis, 2008.**

**Àqueles/as que, em virtude da discriminação e do preconceito,  
perderam suas vidas mesmo antes de morrer...**

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a todas as pessoas que me auxiliaram em algum momento na elaboração dessa dissertação, em especial a...

MELISSA saldanha CAROLZINHA bené PAI maría luisa JOANA tita MÃE antoniele  
MAURO sandra CUBAS fernando ALESSANDRA boeira GUSTAVINHO éverton  
ASTRID miguel MATTHIEU vale LEONEL lisa VALENTINA fabi RUIZ diogo  
ALLYSON juliano GABEIRA soraia ROSE cristina MARI chuma ROBSON isabel  
SEBA meri MARA juraci CLAUDIA henrique MAÍSE giovani MARÍLIA christian  
LUCIANA christelle GOI nazaré JERUSA jesoca MIKA rafa NEGRINHA lourenço DÉ  
tiago SABRINA anne claire CLEITON letícia ELIZA cida AMÁLIA tina DAVID beta  
FÁTIMA homero JONAS gui JULI bebetto LUCAS lui FABINHA seba MARIANA sil...  
MUITO OBRIGADO!

“Minhas idéias sobre sexualidade são bem definidas, são assim desde que eu era um adolescente quebrando a cabeça para achar meu lugarzinho no gráfico da sexualidade. Mas o que eu sentia na época e o que continuo sentindo hoje é que elas não se encaixam nas idéias de sexualidade do século 20, que são muito limitadas e excludentes. Acho que as pessoas estão começando a perceber o quão impossível é definir desejo em termos de homo-heterossexualidade. Há muita coisa no meio do caminho, existem viradas na vida de uma pessoa que podem fazer aquilo que a excita aos 15 anos ser radicalmente diferente do que a excita aos 23. É bem mais complicado do que um gênio em matemática poderia explicar”.

Michael Stripe, vocalista da banda R.E. M.

## RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo perceber qual a contribuição da obra do diretor espanhol Pedro Almodóvar ao debate sobre as atuais configurações das sexualidades contemporâneas. A partir da performatividade de gênero dos personagens dos filmes Tudo Sobre Minha Mãe (1999), Fale com Ela (2002) e Má Educação (2004), vali-me dos pressupostos da teoria *queer* para questionar a normatividade assumida pela heterossexualidade compulsória na sociedade ocidental moderna, utilizando o cinema como uma tecnologia do gênero que constitui e (re)significa discursos e saberes sobre as sexualidades. Observo que as obras analisadas representam uma mudança substancial no âmbito das relações humanas, funcionando como pedagogias culturais que provocam, informam e fascinam os sujeitos sobre as possibilidades transgressoras das identificações *queers*.

**Palavras-chave:** identificações *queers*, performance de gênero, Pedro Almodóvar.

## ABSTRACT

This research intends to perceive what is the contribution of the Spanish film director Pedro Almodóvar to the discussion about the actual configurations of contemporary sexualities. From to the gender performativity of the filmic characters in All About My Mother (1999), Talk to Her (2002), and Bad Education (2004), I took the *queer* theory as main support to question the normativity assumed by the compulsory heterosexuality in modern western society, using cinema as a gender technology which forms and (re)signifies discourses and knowledge about the sexualities. I observe that the analyzed pieces of work represent a substantial change in the realm of human relations, working as cultural pedagogies which provoke, inform, and fascinate the subjects with the transgressive possibilities of the *queer* identifications.

**Keywords:** *queer* identifications, gender performance, Pedro Almodóvar.



## SUMÁRIO

<b>ÍNDICE DE FIGURAS.....</b>	<b>10</b>
<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>11</b>
<b>CAPÍTULO I.....</b>	<b>27</b>
<b>FILMES COMO FONTE DOCUMENTAL: PEDRO ALMODÓVAR E O CINEMA ESPANHOL.....</b>	<b>27</b>
FILMES COMO NARRATIVA.....	27
FILMES COMO FONTES.....	30
FILMES COMO ACONTECIMENTO.....	32
FICÇÕES SÃO DOCUMENTOS?.....	33
O CINEMA DE ALMODÓVAR.....	36
ESTADO DA ARTE.....	41
TRÊS FILMES ANALISADOS DESDE UM MESMO MARCO CONCEITUAL.....	45
<i>Tudo Sobre Minha Mãe.....</i>	<i>46</i>
<i>Fale Com Ela.....</i>	<i>49</i>
<i>Má Educação.....</i>	<i>53</i>
TEMPORALIDADE DOS FILMES TRABALHADOS.....	57
<b>CAPÍTULO II.....</b>	<b>60</b>
<b>A TECNOLOGIA A SERVIÇO DA IMAGENAÇÃO: AS MÚLTIPLAS SEXUALIDADES QUE CONSTITUEM O ESTILO ALMODOVARIANO.....</b>	<b>60</b>
A DIMENSÃO SEXUADA DO CINEMA.....	60
O CINEMA COMO TECNOLOGIA DO GÊNERO.....	69
INSTIGANDO O OLHAR: AS IDENTIFICAÇÕES QUEERS NOS FILMES DE ALMODÓVAR.....	76
CINEMA COMO MÁQUINA DE “IMAGENAÇÃO”.....	79
ALMODÓVAR, SEXO E GÊNERO.....	81
ENTORNOS E ADERECOS .....	86
COMÉDIA, DRAMA E FILME NOIR .....	93
<b>CAPÍTULO III.....</b>	<b>97</b>
<b>IDENTIFICAÇÕES QUEERS, OU, PENSAR AS DIFERENÇAS.....</b>	<b>97</b>
POLÍTICAS DE IDENTIDADE E A TEORIA QUEER.....	98
TRADUÇÃO CULTURAL E A TERMINOLOGIA QUEER.....	101
IDENTIDADES SOB RASURA: SURGEM AS IDENTIFICAÇÕES.....	110
INVENÇÃO DO SEXO, USOS E PRAZERES DO CORPO.....	113
GÊNERO, SUBSIDIÁRIO DO CORPO.....	118
ZONAS DE FRONTEIRA DA MATRIZ HETEROSSEXUAL .....	124
INTELIGIBILIDADE E PERFORMATIVIDADE DE GÊNERO.....	129
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>136</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>139</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>148</b>

## ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1:	Juan/Angel (Má Educação).....	33
Figura 2:	Almodóvar e elenco (Má Educação) .....	35
Figura 3:	Esteban (Tudo sobre Minha Mãe) .....	47
Figura 4:	Lydia (Fale com Ela) .....	50
Figura 5:	Ignacio e Enrique (Má Educação) .....	54
Figura 6:	Manuela, Irmã Rosa e sua mãe (Tudo sobre Minha Mãe) .....	65
Figura 7:	Agrado e Marco (Tudo sobre Minha Mãe) .....	66
Figura 8:	Padre Manolo e Ignacio (Má Educação) .....	67
Figura 9:	Zahara (Má Educação) .....	73
Figura 10:	Benigno e Alicia (Fale com Ela) .....	74
Figura 11:	Lola (Tudo sobre Minha Mãe).....	76
Figura 12:	Lydia (Fale com Ela) .....	77
Figura 13:	Zahara e Enrique (Má Educação).....	77
Figura 14:	Gael Garcia Bernal .....	81
Figura 15:	Irmã Rosa (Tudo sobre Minha Mãe) .....	84
Figura 16:	Benigno (Fale com Ela) .....	84
Figura 17:	Huma (Tudo sobre Minha Mãe) .....	85
Figura 18:	Alicia e Lydia (Fale com Ela) .....	88
Figura 19:	Padre Manolo e Ignacio (Má Educação).....	89
Figura 20:	Zahara (Má Educação).....	95
Figura 21:	Lola e Manuela (Tudo sobre Minha Mãe) .....	99
Figura 22:	Manuela (Tudo sobre Minha Mãe) .....	105
Figura 23:	Huma e Manuela (Tudo sobre Minha Mãe) .....	108
Figura 24:	Enrique e Ignacio (Má Educação) .....	108
Figura 25:	Benigno e Marco (Fale com Ela) .....	110
Figura 26:	Marco e Benigno (Fale com Ela) .....	112
Figura 27:	Agrado (Tudo sobre Minha Mãe) .....	119
Figura 28:	Irmã Rosa e Manuela (Tudo sobre Minha Mãe).....	120
Figura 29:	Almodóvar e Zahara (Má Educação).....	125
Figura 30:	Manuela e Agrado (Tudo sobre Minha Mãe) .....	128
Figura 31:	Marco e Benigno (Fale com Ela) .....	128
Figura 32:	Zahara e Paquito (Má Educação).....	131
Figura 33:	Enrique (Má Educação).....	135

## INTRODUÇÃO

Nos últimos anos, os estudos vinculados às ciências sociais e humanas viram-se enriquecidos por inúmeras correntes teóricas e metodológicas que ampliaram a compreensão e chegaram mais próximos de territórios pouco transitados da complexa teia de relações tramadas pelos indivíduos. Outras formas de compreensão de termos como **sujeito** e **identidade** repercutiram em nossa percepção cotidiana e propiciaram uma reflexão crítica sobre algumas “certezas” que marcaram nosso entendimento histórico. E talvez tenha sido sobre o conceito de sexualidade (e as múltiplas acepções que essa palavra carrega), que jazem muitas redescobertas.

Dos grupos de afirmação da homossexualidade aos questionamentos do movimento feminista no final da década de 1960 até as proposições menos ortodoxas da teoria *queer*<sup>1</sup>, várias áreas de interesse têm coincidido na exploração mais plural e menos pudica das relações e práticas afetivas e sexuais dos indivíduos, sobretudo daqueles que se relacionam com pessoas de mesmo sexo/gênero. E no cinema não foi diferente. A partir desse período algumas teóricas como Laura Mulvey e Teresa de Lauretis começam a apresentar uma postura crítica e desconstrutiva frente às múltiplas formas de machismo nas telas e fora delas, reivindicando uma pluralidade de “sujeitos do olhar” no cinema.

Na Espanha esse é o momento em que a sociedade começa a ultrapassar a tirania de um governo ditatorial patriarcalista que oprimia mulheres e perseguia minorias sexuais e ingressa na fase de transição democrática, com a morte de seu governante Francisco Franco, em 20 de novembro de 1975. Um ano depois a censura é abolida do cinema

---

<sup>1</sup> Considero a teoria *queer* fundamental para esse trabalho pois problematiza a norma, o normal, a normalização, questionando a heterossexualidade como parâmetro único e fundamental da sexualidade no ocidente.

espanhol, desencadeando um processo denominado *destape*<sup>2</sup>, que foi intensamente vivenciado pelo diretor espanhol Pedro Almodóvar, assíduo espectador das salas de projeção de Madri e cineasta cuja obra é analisado nesse trabalho. O *destape* no cinema espanhol foi um momento em que muitos/as diretores/as se lançaram a fazer filmes eróticos e até subprodutos culturais principalmente com o intuito de criticar e desvelar o que por muitos anos foi proibido nas telas devido à censura ostensiva do de Franco. Como afirma López<sup>3</sup>

A pesar de su apariencia transgresora, la mayor parte de estas películas, aparte de machistas, eran más bien retrógradas y alertaban de los peligros que acechaban al que se atreviera a realizar las fantasías eróticas que proponían.

Na Espanha desde o término da Guerra Civil até o final dos anos 1970 nada chegava às salas de projeção sem ser revisado previamente. Assim como no Brasil e em tantos outros países, o Estado vigiava de perto a produção cultural e televisiva e nem beijos apaixonados, nem erotismo e tampouco o sexo eram projetados nas telas. Findado oficialmente o franquismo têm-se o início de um *destape* com a cultura de um erotismo com pouca roupa e estereótipos de riso fácil para o/a espectador/a<sup>4</sup>. Esse momento pode ser compreendido como um dos últimos vestígios da revolta cultural promovida por artistas de um país que passaram os 40 anos anteriores em uma apática contenção criativa.

A fim de realizar uma discussão sobre sexualidade a partir de alguns dos personagens criados por Almodóvar, utilizo o caráter performativo dos sexos/gêneros para fazer uma leitura de Tudo Sobre Minha Mãe (1999), Fale com Ela (2002) e Má Educação (2004) de acordo com os paradigmas da teoria *queer*, entendendo os filmes

---

<sup>2</sup> LÓPEZ, José Antonio. **El Cine Español de la Transición (I): el *destape***. Disponível em <<http://www.pasadizo.com/portada.jhtml?ext=1&cod=124>>. Acesso em 10 jun 2007.

<sup>3</sup> LÓPEZ, 2007.

<sup>4</sup> Nesse período recebe destaque o renomado ator espanhol Alfredo Landa, que atuou em mais de 100 filmes, recebendo, entre outros, 2 prêmios Goya de Melhor Ator. **Ansiada Libertad**. Disponível em <<http://www.terra.es/joven/articulo/html/jov2664.htm>>. Acesso em 10 jun 2007.

como textos, formados por e difusores de tecnologias do gênero, que possuem na imaginação<sup>5</sup> sua grande aposta. Não trato os filmes separadamente, mas associados entre si e estreitamente relacionados com as mudanças ocorridas na sociedade espanhola após o período franquista (1939-1975). Os filmes de Almodóvar trabalhados nessa pesquisa foram realizados entre 1999 e 2004, porém, características de momentos como o *destape* e a *movida*<sup>6</sup> estão presentes nessas obras, desde o figurino extravagante de Zahara às críticas severas aos meios de comunicação de massa em Fale com Ela. Vale ressaltar que nos filmes nem sempre a história figurará de forma direta, mas é ela quem trabalha com a formação dos discursos sobre a sexualidade.

Dos diretores espanhóis que alcançaram legitimidade com suas obras, Almodóvar é um dos poucos que aborda a questão das identificações *queers*, tanto em termos de vida cotidiana da sociedade espanhola quanto em termos de produção cultural com e a partir desses sujeitos. No contexto desse trabalho, entendo por *queer* tudo aquilo que se manifesta com uma postura desafiante à heteronormatividade patriarcal e que justamente por desestabilizar essa lógica dos opostos binários, é rejeitada, enxergada como desvio, estranhamento. Dessa forma, o termo não pode ser compreendido como sinônimo das palavras gay ou homossexual, que se referem às práticas/desejos homoeróticos. *Queer* é um termo político que procura desafiar o patriarcado heteronormativo, estando ou não presentes as relações afetivas e/ou sexuais entre pessoas do mesmo sexo/gênero.

O objetivo desse trabalho não é opor “verdade histórica” *versus* “arte”, mas compreender que o filme é uma obra cultural que por si só é o próprio acontecimento, o próprio fato histórico. Dessa forma, utilizo os filmes como documentos que podem ser considerados ilustrações da “libertação sexual e moral” de alguns sujeitos ocidentais que

---

<sup>5</sup> Nesse trabalho imaginação refere-se às representações imagéticas, ou seja, representações construídas com e a partir de imagens (ver discussão a partir da página 57).

<sup>6</sup> A *movida* foi um movimento de explosão cultural e de costumes que marcou a vida principalmente em Madri após a morte de Franco. Mais detalhes sobre o assunto estão na página 25.

começou no do final da década de 1970, marcadas profundamente pelo *destape* e pela *movida*, no caso da Espanha. Mas, pode-se dizer que eles estão em consonância com a mudança nos paradigmas sociais em relação às formas de manifestação da sexualidade e do desejo atualmente? Não seria Almodóvar mais um diretor que na ânsia de abordar o sexo e as relações de gênero de forma discordante dos padrões e normas vigentes, instauraria mais uma “modalidade” que recria a normalidade do sexo? Afinal, qual o lugar dos filmes de Almodóvar nesse panorama de identificações das sexualidades contemporâneas?

O que me levou a trabalhar com os filmes do referido diretor não é o ineditismo de suas temáticas (geralmente permeadas por questionamentos a um modelo normatizado de identidades de sexo e gênero), pois tantos outros diretores apresentaram personagens com conduta *queer*, mas sim a maneira como esses personagens são apresentados na narrativa e o enfoque adotado pelo diretor mencionado. Acredito que a grande contribuição de sua obra ao debate sobre as atuais configurações das sexualidades contemporâneas ocorre através de seus personagens, que rompem com o maniqueísmo dualista da identificação não só através de comportamentos ambíguos em relação às práticas sexuais, mas também nas confusas oscilações entre as identificações de gênero que adotam. Com isso, desestabilizam a inteligibilidade de gênero e não reiteram constantemente as mesmas performances, fazendo da liberdade de identificação uma alternativa antiessencialista ao modelo contemporâneo de sexualidade, no qual assumir uma identificação exclui automaticamente inúmeras outras possibilidades de desejo, amor, prazer, etc. Nos filmes de Almodóvar a ambigüidade emerge como protagonista, desestabilizando as dicotomias homem/mulher, masculino/feminino, homossexual/heterossexual<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Não pretendo com isso desprezar as outras dicotomias vigentes, que de forma alguma são menos importantes. Entretanto, nesse trabalho meu foco centrou-se nas identidades sexuais e de gênero.

Adotando uma perspectiva teórica pós-estruturalista, meu olhar sobre os filmes procura os contrapontos à normatividade, buscando identificar os elementos que transgridem os discursos que adquirem, no senso comum, certo efeito de verdade. Ao refletir sobre as sexualidades contemporâneas a partir da performatividade de gênero dos personagens de Almodóvar, percebi nos pressupostos da teoria *queer* o ponto de partida para questionar um dos grandes preceitos da modernidade: a manutenção dos binarismos de sexo e gênero. Para isso, vali-me do método genealógico, dado que “Genealogia é a história escrita à luz de preocupações atuais; é história escrita de acordo com um compromisso com as questões do momento presente e, como tal, intervém no momento presente<sup>8</sup>”. A partir da compreensão das identificações *queers* como forma de exercício das sexualidades contemporâneas, minha preocupação não é apenas com o filme, mas com a sociedade que o produziu e se utilizou dele para discutir determinados temas que lhe interessam<sup>9</sup>.

Os filmes do diretor espanhol Pedro Almodóvar foram escolhidos levando em consideração que “los investigadores sociales son espectadores, y les resulta difícil distinguir entre sus búsquedas científicas y su conducta como miembros de un grupo colectivo de consumidores”<sup>10</sup>. Assim como os personagens abordados nessa pesquisa, também me encontro numa zona de fronteira entre a formação em comunicação social e meu posterior enlace com a história. Portanto, coloco-me na posição de historiadora/espectadora, ou seja, alguém que gosta de filmes e procura problematizar e

---

<sup>8</sup> LECHTE, John. **Cinqüenta pensadores contemporâneos essenciais: do estruturalismo à pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002, p. 131.

<sup>9</sup> Temas como o estímulo à doação de órgãos e as consequências da infecção pelo vírus da AIDS em Tudo Sobre Minha Mãe, a questão ética que envolve o enfermeiro e a paciente no abuso sexual em Fale com Ela, a temática da pedofilia, tratada em Má Educação e, em última instância, questionar os processos de regulação e de normatização de fronteiras sobre os sexos, gêneros e sexualidades na vida de um sujeito.

<sup>10</sup> SORLIN, Pierre. **Cines Europeos, sociedades europeas (1939-1990)**. Barcelona: Ediciones Paidós, 1996, p. 198.

esclarecer algumas posições do cineasta (sejam elas distanciadas ou militantes) num contexto mais amplo que não somente o delimitado pelas tramas dos filmes.

Há várias maneiras de analisar um filme, cujas técnicas de leitura vão desde a análise semiológica dos elementos cênicos até o mais complexo psiquismo dos personagens. Deixando de lado o aspecto técnico de análise filmica, como fotografia, iluminação, custos de produção, etc., focarei mais atentamente meu olhar para as formas de corporalidades adotadas pelos personagens de Almodóvar em suas três obras, não por sua repercussão medida quantitativamente, mas por sua pertinência em relação ao tema de pesquisa trabalhado.

Não pretendo realizar uma análise semiológica do discurso cinematográfico, mas selecionar alguns elementos filmicos (como cenas, ângulos, diálogos, silêncios) para refletir sobre a importância de uma discussão sobre as identificações *queers* no cinema contemporâneo. Trabalho na perspectiva de que os filmes não são simplesmente decorrências da imaginação inventiva de produtores, roteiristas e diretores de cinema. Eles fundamentam-se em fatos e situações ocorridas na vida cotidiana.

A concentração nas obras de Almodóvar deve-se também ao meu envolvimento pessoal com o cinema através dos questionamentos das políticas feministas ditas pós-estruturalistas e pós-modernas, as quais vêm na negação de uma unidade do sujeito uma possibilidade de ruptura com os ditames de uma identidade de gênero fixa, estável, coerente e imutável.

O foco central dessa análise são os filmes Tudo sobre Minha Mãe (1999), Fale com Ela (2002) e Má Educação (2004), porém quando necessário ou a título de exemplos, recorrerei a outros filmes, sejam eles do mesmo diretor ou de outros. Em uma aproximação inicial é possível dizer que os filmes descritos apresentam entre si muitas semelhanças e poucas rupturas. Os personagens são submetidos a provas, experiências e



situações que os constituem como sujeitos centrais, condutores da ação. Igualmente o contexto histórico e social não escapa aos olhos do diretor espanhol. É reconfortante observar como o diretor manifesta um discurso contra o regime ditatorial na Argentina, adverte sobre a guerrilha em El Salvador e reforça as conseqüências da herança do franquismo na Espanha, realizando um trabalho de atualização da história hispânica através de diálogos e experiências do cotidiano, das manifestações culturais como as touradas, através dos mitos e devoções populares, da música e da literatura. Inspirados na arte e na filosofia, a cinematografia espanhola trabalha com as alteridades de sua cultura, mostrando como a história do cinema espanhol está marcada por uma relação muito íntima com a temática do poder, “seja em termos da ciência política tradicional (focalizando o Estado, os ‘aparelhos ideológicos’ e as instituições dominantes), ou no enfoque de uma ‘micropolítica’ exaltando as ‘minorias ideológicas’, cujas representações no cinema têm contribuído para o exercício da ética, cidadania e as estratégias de politização do cotidiano”<sup>11</sup>.

O primeiro longa-metragem de Almodóvar coincide com a instituição do regime democrático na Espanha e seus trabalhos posteriores sempre fizeram alguma referência à abertura de um país marcado pelo autoritarismo de Francisco Franco, pela repressão da igreja católica e pelo patriarcalismo machista. Entretanto, é o aspecto das micropolíticas do cotidiano que é exaltado em suas obras, onde os códigos e as convenções dominantes nas relações entre os sexos/gêneros são desmantelados, instigando uma reflexão sobre as alteridades identitárias nas ex-cêntricas relações humanas.

Vários elementos presentes nas narrativas filmicas de Almodóvar – figurinos, música, iluminação, diálogos – ajudam a criar posições de sujeitos entrecruzadas,

---

<sup>11</sup> PAIVA, Cláudio Cardoso de. **Mídias & Conexões Latinas**. Tradição e modernidade no cinema espanhol. Elementos para um debate sobre a sociedade da comunicação na perspectiva da latinidade. Disponível em <http://www.bocc.unisinos.br/pag/paiva-claudio-cinema-espanhol.pdf>. Acesso em 10 maio 2007, p. 03.

sobretudo por sexo, gênero, classe e sexualidade, transformando os textos filmicos em pedagogias culturais<sup>12</sup>. Os filmes são textos culturais que constroem significados e também são espaços constituídos por relações de poder; espaços de disputas pelos processos de significação produzidos pelo conhecimento hegemônico e por isso são espaços potencialmente propícios a novas significações. Ao apresentar personagens e situações marginais em sua cotidianidade e ao tratar das alteridades à heteronormatividade, vislumbro na obra de Pedro Almodóvar um paradigma de algo novo, de valor social e artístico não só para o cinema espanhol mas também para o debate contemporâneo sobre a sexualidade.

### **Paradigmas e articulações teóricas**

A produção de conhecimento na História usualmente recebe contribuições e aportes de distintos campos teóricos, entre eles o da filosofia, dos estudos literários e estudos culturais. Nesse estudo realizo uma união enriquecedora e produtiva de diferentes perspectivas teóricas, sendo necessária uma breve apresentação dessas distintas perspectivas, bem como suas especificidades, semelhanças, objetos de estudos e metodologia.

Ancorada na articulação entre Pós-estruturalismo, Estudos Culturais, Estudos Feministas e Teoria *Queer* é que examino uma das formas promissoras e encantadoras da não reiteration da heteronormatividade compulsória, a qual toma forma com a incessante resignificação dos sexos/gêneros, trabalhados por Pedro Almodóvar. Com isso, procuro evidenciar como os filmes produzem e fazem circular formas de identificações sexuais e de gênero que estão diretamente relacionadas com as mudanças contemporâneas em

---

<sup>12</sup> SABAT, Ruth. **Filmes Infantis e a Produção Performativa da Heterossexualidade**. Tese de Doutorado. Faculdade de Educação. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, UFRGS, 2003.

relação à sexualidade, educando o/a espectador/a sobre a pluralidade de formas de afeto e desejo que insistem em serem rechaçadas por grande parte das produções cinematográficas<sup>13</sup>.

Com o objetivo de ampliar a discussão conceitual e relacional das identificações *queers* representadas no cinema com o contexto social mais amplo das configurações de sexualidades contemporâneas, busco identificar a contribuição da filmografia do diretor Pedro Almodóvar no questionamento da normatividade assumida pela heterossexualidade compulsória na sociedade ocidental. Por heterossexualidade compulsória entendo os diversos mecanismos que regulam e tentam estabelecer uma coerência não só nas identidades sexuais como nas de gênero, normatizando modos de comportamento e atitudes específicas atribuídas a cada gênero que, como advertiu Butler<sup>14</sup>, não são senão ficcionais. Meu foco vai em direção a filmes amplamente comercializados e consumidos, o que os torna produtos culturais que contribuem significativamente para expressar, afirmar e confirmar um conjunto de sexualidades contemporâneas que se distanciam do idealismo binário do par masculino/feminino dos sexos/gêneros.

A partir dos movimentos que culminaram com o Maio de 1968 acentuam-se as reflexões sobre o sujeito, as quais já haviam sido suscitadas por Nietzsche, Freud e Saussure. Emergem as incertezas sobre os significados dos signos e nessa discussão a teoria pós-estruturalista propõe que não há uma relação direta e inquestionável entre significante e significado. Um dos pensadores bastante influentes dessa corrente de pensamento foi Jacques Lacan, psicanalista francês que encontrou na linguagem a mesma forma de estruturação do inconsciente. Para Lacan, uma palavra não revela tão simplesmente o seu sentido mas conduz a outras palavras, em uma cadeia lingüística, da

---

<sup>13</sup> Refiro-me a filmes que tratem as identificações *queers* numa perspectiva séria e respeitosa, não representando esses sujeitos sempre de maneira exageradamente estereotipada.

<sup>14</sup> BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**. Feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

mesma maneira que um sentido conduz a outro, não havendo um significado unívoco para cada signo<sup>15</sup>. Ou seja, entre o significante e o significado não existe transparência e tampouco um fácil acesso da palavra ao sentido.

Os filmes operam como signos que são difundidos em uma audiência massiva com estruturas sociais e paradigmas culturais distintos. Dessa forma, muito provavelmente as interpretações que aqui trago sobre os filmes de Almodóvar não corroborará com as impressões de todos/as os/as espectadores/as dessas obras, dado que a maneira como cada sujeito vê um filme tem muito a ver com as experiências anteriores que tiveram como espectadores/as. A esse processo denomina-se intertextualidade, que é integrado também por valores sociais, acesso cultural, econômico, entre outros.

Igualmente a teoria pós-estruturalista centra suas críticas no modelo Iluminista de sujeito racional e autônomo e coloca seu foco na linguagem, compreendendo-a como instauradora de realidades. A partir do giro lingüístico<sup>16</sup> surgem os sujeitos múltiplos visualizados no cenário das identidades culturais e uma das mais importantes contribuições para essa vertente de análise foram os estudos de Michel Foucault. Foi ele quem primeiramente afirmou que os discursos criam os objetos dos quais falam<sup>17</sup> e percebeu que a união de vários discursos constrói os regimes de verdades, mantidos através das práticas culturais dos grupos sociais. Essas práticas culturais, por sua vez, são formadas através das relações de poder que se materializam num cotidiano dominado pelo imaginário de uma falocracia. No entanto, esse domínio esbarra em um sujeito fragmentado que percebe a diferença do outro como parte de sua circunscrição como

---

<sup>15</sup> Idem. **Subjects of Desire**. New York: Columbia University Press, 1999.

<sup>16</sup> Sinteticamente, a expressão giro lingüístico refere-se à passagem de uma filosofia da consciência para uma filosofia de linguagem, ocorrida na segunda metade de século XX, no âmbito do pensamento filosófico ocidental (LIGIERO, Sérgio. **Giro Lingüístico**. Disponível em <<http://aprender.unb.br/mod/forum/discuss.php?d=26875>>. Acesso em 09 nov 2007).

<sup>17</sup> FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso**. 5ª edição. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

sujeito, processo que o faz questionar as relações assimétricas entre as múltiplas identidades culturais.

Os Estudos Culturais surgem inicialmente no formato de aulas dadas a trabalhadores no interior da Inglaterra no início da década de 1950<sup>18</sup>. Foram institucionalizados em meados dos anos 1960 e inicialmente centram suas críticas na radical divisão entre alta e baixa cultura, preocupando-se com a cultura dita popular e com os fenômenos da vida cotidiana. Estudiosos como Raymond Williams e Stuart Hall visualizam a cultura como um espaço de contribuição para a mudança social e percebem que “os bens culturais são resultados também eles de materiais de produção (indo desde a linguagem como consciência prática aos meios eletrônicos de comunicação), que concretizam relações sociais complexas, envolvendo instituições, convenções e formas<sup>19</sup>”.

A Cultura singular e com letra maiúscula cede espaço para as culturas manifestadas por diferentes identidades nacionais, étnicas, sexuais. Não se busca mais uma conciliação e sim a exaltação das especificidades culturais, perspectiva que aplicada ao cinema gera a possibilidade dos filmes exporem os espectadores a outras probabilidades além das ditadas pelos filmes de *mainstream*<sup>20</sup>. A cultura foi redefinida como “processo que constrói o modo de vida de uma sociedade: seus sistemas para produzir significado, sentido ou consciência, especialmente aqueles sistemas e meios de

---

<sup>18</sup> CEVASCO, Maria Elisa. **Dez lições sobre Estudos Culturais**. 1ª edição. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003, p. 22.

<sup>19</sup> Idem, Ibidem, p. 23.

<sup>20</sup> Aplicado ao cinema, *mainstream* refere-se a uma corrente principal de filmes que contam com grande suporte para sua produção e comercialização. São filmes comerciais de caráter vendável e geralmente pouco inovadores em suas tramas. No contexto dessa pesquisa, não considero os filmes de Almodóvar como filmes *mainstream* por suas temáticas serem de difícil aceitação entre o público geral e por não caírem na reiteração das representações discriminatórias dos sujeitos avessos à norma heteronormativa. Quando perguntado sobre esse tema, Almodóvar responde: “(...) *mainstream cinema avoids anything that is personal, anything that might remind us of our human nature*” (“cinema *mainstream* evita qualquer coisa que seja pessoal, qualquer coisa que possa nos lembrar de nossa natureza humana”). TURNER, Kate. **Cinema: la indústria fantástica**. Disponível em <[http://www.oxfordstudent.com/tt2004wk6/Features/cinema%3A\\_la\\_industria\\_fantastica](http://www.oxfordstudent.com/tt2004wk6/Features/cinema%3A_la_industria_fantastica)> Acesso em 09 nov 2007.

representação que dão às imagens uma significação cultural<sup>21</sup>”. Publicidade, história em quadrinho, televisão e cinema passam a ser as principais fontes de pesquisa de análises textuais para compreender como esses meios produzem e reproduzem significação cultural.

No final da década de 1970, o debate intelectual entre culturalistas e estruturalistas dentro dos Estudos Culturais foi redirecionado com a irrupção do Movimento Feminista<sup>22</sup>, principalmente dentro da *New Left Review*. De acordo com a análise feita por Stuart Hall, tomada por Cevasco, a participação feminista dentro dos Estudos Culturais teve pelo menos quatro consequências importantes:

(...) primeiro, a abertura da questão ‘O pessoal é político’ (...); segundo, há uma expansão radical da noção de poder até então aplicada apenas ao domínio do público; terceira, a centralidade das questões de gênero e sexualidade para entender como esse poder se manifesta de formas diferenciais, e, em quarto lugar, o retorno da questão do sujeito e da subjetividade para o centro das preocupações da disciplina<sup>23</sup>.

Seguindo esse mesmo esclarecimento, houve também uma forte aproximação com os estudos da psicanálise, que depois das leituras de Freud feitas por Lacan, passou a entender a formação da subjetividade a partir da linguagem e de outros campos simbólicos.

Trabalhar com expressões culturais é uma forma de significar modos de vida e também uma forma de perceber como se organiza uma sociedade. Sendo aqui a cultura entendida como um elemento fundamental de organização de um grupo social, proponho perceber também seu papel social na construção de uma alternativa de sociedade mais

---

<sup>21</sup> TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. São Paulo: Summus, 1997, p. 48.

<sup>22</sup> Refiro-me à chamada “segunda onda” do movimento feminista, a qual surgiu depois da Segunda Guerra Mundial e priorizou as lutas pelo direito ao corpo, ao prazer e contra o patriarcado. PEDRO, Joana Maria. Narrativas fundadoras do feminismo: poderes e conflitos (1970-1978). **Revista Brasileira de História**, São Paulo, Anpuh, n.52, vol. 26, 2006. p. 249-272. pp. 22.

<sup>23</sup> CEVASCO, Ibidem, p. 103.

igualitária pelo menos em termos de representação social nas telas das identificações *queers*. Como bem assinala Johnson, “cultura envolve poder, contribuindo para produzir assimetrias nas capacidades dos indivíduos e dos grupos sociais para definir e satisfazer suas necessidades<sup>24</sup>”.

A contribuição dos Estudos Feministas aplicada ao cinema foi capaz de identificar as estruturas filmicas com formas de regulação e controle dos corpos. Um exemplo seria reiterar a imagem feminina sempre atrelada ao cuidado doméstico e ao cuidado com o outro, com determinadas características e tipos físicos únicos que acabam gerando um mecanismo de identificação massiva que facilita o controle social. Almodóvar rompe com essa reiteração ao retratar freiras drogadas em Maus Hábitos e uma mãe que disputa o marido com a filha em De Salto Alto, por exemplo. Em Fale com Ela, Benigno subverte os papéis de gênero sempre cuidando de alguém, atividade comumente desenvolvida por mulheres.

Impulsionados pelos debates e pela projeção dos resultados desencadeados pelo movimento feminista, porém sem sentirem-se completamente identificados com as discussões que inevitavelmente remetiam à exclusão das mulheres na historiografia, sua discriminação no âmbito político e sua subvalorização no mercado de trabalho, alguns membros dos grupos de afirmação gays e lesbianos começaram a traçar suas próprias reivindicações. Afastando-se parcialmente do movimento feminista, mas utilizando-se do referencial teórico e metodológico das discussões sobre gênero, os grupos de afirmação homossexual questionam a hegemonia heterossexual e passam a valorizar uma identidade homossexual ontológica e imutável, fato que gera inúmeras dissidências dentro do próprio movimento. A partir da insatisfação com o essencialismo de uma homossexualidade

---

<sup>24</sup> JOHNSON, Richard. O que é, afinal, Estudos Culturais? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **O que é, afinal, Estudos Culturais?** 3ª Edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2004, p. 07-132, pp. 13.

ancorada na figura do gay e com a conseqüente minimização da visibilidade de outras formas de identificação sexual, surge a teoria *queer*, cujo foco de interesse centra-se na desestabilização dos binarismos sexuais e de gênero. A partir disso, questiono: quais os possíveis efeitos pedagógicos de uma abordagem dos filmes a partir de sujeitos *queers*?

### Vocabulário específico

A fim de explorar como Almodóvar assimila e exhibe algumas formas do que chamo identificações *queers* nos filmes acima citados, adotarei a seguinte explicação inicial simplificada para cada uma das terminologias a serem desenvolvidas nesse trabalho. A partir do texto “Identidade de Gênero e Sexualidade”, da autora Miriam Pillar Grossi<sup>25</sup>, entendo **sexo** como um atributo biológico utilizado para diferenciar homens e mulheres. **Gênero** seria o discurso que remete a uma construção cultural coletiva, composto por um conjunto de convicções que leva os indivíduos a caracterizarem-se como masculinos ou femininos. **Papel de gênero** está relacionado ao comportamento e a representação de determinadas funções estabelecidas em uma cultura, mudando de um contexto para outro. Ou seja, “tudo aquilo que é associado ao sexo biológico fêmea ou macho em determinada cultura é considerado como papel de gênero<sup>26</sup>”. Já a **identidade de gênero** seria uma categoria pertinente para pensar a maneira como somos sociabilizados/as a assumir posições e papéis sociais dentro de uma lógica binária da masculinidade/feminilidade. **Sexualidade** “é um conceito contemporâneo para se referir ao campo das práticas e sentimentos ligados a atividade sexual dos indivíduos<sup>27</sup>”. Relacionada ao desejo, diz respeito aos sentimentos e às práticas eróticas humanas, sendo apenas uma das variáveis que configura a identidade de gênero. Diferente da **identidade**

---

<sup>25</sup> GROSSI, Miriam Pillar. **Identidade de gênero e Sexualidade**. Antropologia de Primeira Mão. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, 1998.

<sup>26</sup> Idem, Ibidem, p. 07.

<sup>27</sup> Idem, Ibidem, p. 15.



**de gênero**, que transita entre os pólos da masculinidade e da feminilidade, e da **identidade sexual**, que ainda está implicitamente relacionada ao sexo biológico, a **identificação sexual** é um atributo mutável, ligado tanto ao sexo e ao gênero como às práticas sexuais, através do qual os sujeitos não aspiram fazer parte de um pretenso modelo identitário tanto de heterossexualidade quanto de homossexualidade hegemônicas. Dessa forma, esse conceito substitui a visão de uma identidade fixa e uma por uma política da diferença que permite a instabilidade de identificação sexual ou somente seu questionamento, sendo frequentemente associadas aos sujeitos denominados *queers*.

No intuito de tornar perceptível os sujeitos designados pela insígnia *queer* e refletir sobre o que esses personagens representam aos serem visualizados no cinema, procuro desvelar possibilidades e desejos “invisíveis”, tornar explícito o que é tácito, buscar os elementos *queers* nas narrativas analisadas e, sobretudo, enfrentar as contradições desses sujeitos que ocupam os entre-lugares da sexualidade, que outras perspectivas tentam socavar.

Para isso, dividi o trabalho em três capítulos. O primeiro problematiza a utilização de filmes como fonte documental, traz uma breve trajetória do cineasta Pedro Almodóvar e apresenta de maneira mais detalha os filmes analisados nesse trabalho.

No capítulo segundo destaco a importância do cinema como máquina de imaginação e tecnologia do gênero<sup>28</sup>, compreendendo o papel dos discursos fílmicos na constituição das representações de gênero nas práticas cotidianas. Além disso, enfatizo a contribuição do feminismo para uma análise crítica do cinema de *mainstream*, fato que

---

<sup>28</sup> Para mais informações sobre o cinema como tecnologia do gênero, consultar discussão a partir da página 57.

possibilitou minha leitura da obra de Pedro Almodóvar a partir de uma perspectiva *queer*<sup>29</sup>.

O terceiro capítulo procura evidenciar as alteridades e as relações que entrecruzam alguns sujeitos especificamente marcados por sua sexualidade, questiona as identidades como núcleo de coerência e vislumbra na performatividade de gênero um caminho para desestabilizar a normatividade da heteronormatividade compulsória.

---

<sup>29</sup> Nesse trabalho o termo *queer* pode funcionar como substantivo, adjetivo ou verbo, e em todos os casos se define em contraposição ao normal, ao normalizante.

## CAPÍTULO I

### Filmes como fonte documental: Pedro Almodóvar e o cinema espanhol

O filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção,  
intriga autêntica ou pura invenção, é História.  
Marc Ferro

#### Filmes como Narrativa

Nos anos 1970 é que o cinema passou a questionar de forma incisiva a necessidade da narrativa linear que usualmente os/as historiadores/as utilizavam para se remeter ao passado. Nesse período a indústria cinematográfica, bastante influenciada pelo sucesso do modelo da televisão, passa a utilizar-se de alguns elementos que quebram essa narrativa clássica, como a inserção dos *flashbacks*<sup>30</sup>. Porém, de maneira geral, como afirma Sorlin<sup>31</sup>, os modelos sociais adotados pelo cinema da década de 70 (particularmente pelo cinema francês) ficaram obsoletos menos de 15 anos depois. Talvez o único avanço significativo que permaneceu dessas transformações

(...)fue una actitud más tolerante respecto a la homosexualidad que, aunque durante los setenta seguía tratándose con mucha cautela, fue el tema de buena parte de las películas europeas de los años ochenta (...) En la realidad, lo que cambió fue el mundo imaginario de los cineastas, su manera de representar a sus personajes, de filmarlos, de organizar sus relaciones en la pantalla<sup>32</sup>.

Toda essa diferença não pode ser compreendida sem um panorama geral da visão cinematográfica sobre as mulheres, que até meados dos anos 1970 eram representadas de forma estereotipada nos filmes, especialmente em papéis que as infantilizavam, como

---

<sup>30</sup> Mais que a utilização de *flashbacks*, muito utilizados no começo da década de 1940 nos filmes *noirs*, o que ocorre é uma quebra na estrutura linear das narrativas fílmicas.

<sup>31</sup> SORLIN, 1996.

<sup>32</sup> Idem, Ibidem, p. 188.

interesseiras, desequilibradas, fofoqueiras ou que as demonizavam e/ou as tratavam como joguetes sexuais, no caso das *femme fatales*<sup>33</sup> e das *vamps*<sup>34</sup>. Como afirmou Stam,

O machismo cinematográfico, da mesma forma como o machismo no mundo real, era multiforme: podia envolver a idealização das mulheres como seres moralmente superiores, sua inferiorização como castradas e assexuais, sua hiperbolização como mulheres fatais terrivelmente poderosas ou, ainda, apresentar-se como inveja de suas capacidades reprodutivas ou temor por serem encarnações da natureza, da idade ou da morte<sup>35</sup>.

O cinema que, inicialmente utilizou a figura das mulheres com meros fins comerciais, dessacralizando seus corpos através do erotismo e da pornografia paradoxalmente “terminó legitimando su derecho al placer y trastocando el imaginario sexual femenino, eje fundamental de la liberación de la mujer<sup>36</sup>”. No contexto analisado, o do cinema espanhol, essa mudança na forma de representação cinematográfica ocorreu principalmente com o advento do *destape*, demonstrando que a história de um país também pode ser analisada através dos filmes que ele produziu. Na Espanha, o período após a morte do ditador Francisco Franco, em 1975, foi caracterizado pela liberdade de expressão, mas ainda assim os espanhóis possuíam densas amarras aos valores tradicionais, principalmente orientados pela moral católica. Como assinala Risi,

Bajo Franco las mujeres necesitaban autorización de sus maridos para trabajar o para viajar fuera del país; la infidelidad podía costar hasta seis años en prisión y se impartían “premios a la natalidad” para las familias ejemplares en la procreación<sup>37</sup>.

<sup>33</sup> De acordo com informações disponíveis no site <http://www.museudocinema.blogspot.com>, a personagem de Mary Astor, no filme *O Falcão Maltês* (1941), é considerada a primeira *femme fatale* do cinema. Porém, outros conferem o título a Theda Bara, como Rubens Ewald Filho, no texto **Divas em Preto e Branco**. CULT – Revista Brasileira da Cultura. Ano 10, nº 113, maio de 2007. São Paulo: Editora Bregantini, 2007.

<sup>34</sup> Segundo a enciclopédia eletrônica Wikipedia, a primeira *vamp* do cinema foi interpretada por Theodora Goodman, no filme *A Foll There Was* (1915). Uma curiosidade é que ela foi acertadamente cunhada pela Fox como Theda Bara, nome exótico para uma atriz que marcou esse estilo de filme até o final da década de 1940.

<sup>35</sup> STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas/SP: Papirus, 2003, p. 194.

<sup>36</sup> KUSCHNIR, Clara. **La narrativa, el cine y las mujeres**. Revista eletrônica LABRYS, agosto/dezembro 2005. Disponível em <[http://www.unb.br/ih/his/gefem/labrys1\\_2/](http://www.unb.br/ih/his/gefem/labrys1_2/)>. Acesso em 27 jan 2006.

<sup>37</sup> RISI, Marcelo. **Espanha se abre al mundo**. Disponível em: <<http://www.bbc.co.uk/spanish/especiales/franco/presente.shtml>>. Acesso em 07 fev 2006.

Com o furor de liberdade, na transição ao final do regime franquista, mulheres famosas de todo o tipo de profissões se lançaram alegremente a mostrar seus corpos nus (sobretudo no cinema) como símbolo de liberdade. Nesse período também o cinema espanhol passou a direcionar o olhar para as mulheres. No entanto, essas eram representadas sem nenhum tipo de liberdade moral ou sexual, sendo identificadas usualmente como meros objetos sexuais. A esse processo convencionou-se chamar “*el destape feminista*”. Em entrevista a Crespo, sobre seu novo livro “*El destape en el cine*”, José María Ponce comenta:

Las razones del *destape* hay que buscarlas, sobre todo, en aspectos comerciales y económicos. El desnudo era una moda que rendía beneficios y nadie quería quedarse fuera. Lo que ocurrió es que la intolerancia administrativa le dio rango reivindicativo, convirtiendo el hecho de desnudarse en un signo progresista y democrático. Además, la gente, bastante harta de tanta represión, lo identificó con la democracia: si podíamos ver las mismas películas y comprar las mismas revistas que los franceses, eso quería decir que éramos tan libres como ellos. Obviamente, no era así, pero se produjo esa corriente de opinión popular que relacionaba desnudo y libertad<sup>38</sup>.

Hoje podemos questionar até que ponto essa narrativa cinematográfica pode ser considerada mera ficção ou se esse enredo fictício seria uma forma material “real” com que um autor consegue transmitir suas impressões ou seu conhecimento sobre as tendências humanas, morais e sociais de cada época. Como muito bem aponta Kuschmir,

Verdad y ficción en la narrativa no son términos incompatibles para los contenidos literarios. El que escribe una novela o filma una historia rara vez se comporta como un científico. Tampoco los documentaristas lo hacen. Uno de sus objetivos, sobretudo en los casos en que se denuncia o se critica, es la verosimilitud de lo expuesto y ésta no depende de la verdad del hecho narrado. La verosimilitud es compatible con la ficción y a menudo un instrumento de la verdad<sup>39</sup>.

---

<sup>38</sup> CRESPO, Borja. **El desnudo daba beneficios y nadie quería quedarse fuera**. Entrevista com José María Ponce. Disponível em: <<http://canales.elcorreodigital.com/evasion/cine/cine17122004/c171220040.html>> Acesso em 01 fev 2006.

<sup>39</sup> KUSCHNIR, 2006.

## Filmes como fontes

Desde o começo da Escola dos *Annales*, na França, a necessidade dos/as historiadores/as em ampliar seus objetos de estudos fez emergir a utilização de vários documentos como fonte de análise histórica. Além dos limites impostos pelas fontes escritas, a partir da década de 1960, passou-se a utilizar o filme como fonte para auxiliar na compreensão das realidades, sendo ele próprio entendido como uma forma de acontecimento. Como afirma Morettin<sup>40</sup>, “A aceitação do cinema como fonte histórica indica uma mudança de estatuto do historiador na sociedade, assim como mostra a nova utilidade que certas fontes passam a ter em função de sua nova missão”.

De acordo com Ruiz<sup>41</sup>, “a principal diferença com os textos escritos, tradicionalmente utilizados pelos historiadores, é que o cinema utiliza uma linguagem visual, com seu próprio conjunto de regras gramaticais e sintaxe”. Entretanto, avaliar o impacto exercido pelo cinema não é uma tarefa fácil. Certos efeitos técnicos são distinguíveis, mas inferir a vasta gama de apropriações das obras cinematográficas é uma tarefa praticamente impossível e também não ambicionada por esse trabalho. No momento utilizarei os filmes como meios que instigam o olhar, como locais de produção das posições de sujeitos e das identificações *queers* assumidas nesses impactantes produtos da indústria cultural. Para isso, é necessário “Partir da imagem, das imagens. Não buscar nelas somente ilustração, confirmação ou desmentido do outro saber que o da tradição escrita. Considerar as imagens como tais, com o risco de apelar para outros saberes para melhor compreendê-las<sup>42</sup>”.

---

<sup>40</sup> MORETTIN, Eduardo Victorio. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. **História: Questões & Debates**, n° 38, jan-jun 2003. Curitiba: Ed. UFPR, 2003, p. 11-42, pp. 21.

<sup>41</sup> RUIZ, Ernesto Aníbal. **Cinema e pesquisa histórica: uma aproximação**. Laboratório de História e Multimídia. Florianópolis, ago 2002. Arquivo (15,4 kb), 620 caracteres. Word 6.0..

<sup>42</sup> FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 84.

Aliado à utilização das imagens, temos outros elementos que narram a mesma história, porém de forma paralela: os textos e os sons. A partir da análise de um filme, o/a historiador/a depara-se com inúmeros percalços, pois raramente encontrará um discurso unitário na obra – na qual a história narrada através de imagens corresponda exatamente e unicamente aos sons, diálogos ou silêncios dos filmes. Portanto, é fundamental salientar que existem infinitas maneiras de leitura de cada filme<sup>43</sup>, tantas quantas são as possibilidades de utilização de qualquer espécie de documento. Como afirma Cristiane Nova<sup>44</sup>,

O cinema é um testemunho da sociedade que o produziu e, portanto, uma fonte documental para a ciência histórica por excelência. Nenhuma produção cinematográfica está livre dos condicionamentos sociais de sua época. Isso nos permite afirmar que todo filme é passível de ser utilizado enquanto documento”.

Corroboro com a perspectiva de Pierre Sorlin no sentido de compreender a imagem como “todo aquello, palpable o no, que nos permite tener al mundo en perspectiva<sup>45</sup>”, pois toda a imagem está vinculada, de alguma forma, a imagens anteriores ou sucessivas, o que torna impossível sua redução a uma única significação. Denomina-se intertextualidade o modo como qualquer texto fílmico é compreendido mediante nossas experiências ou percepção de outros textos fílmicos, o que comprova que os filmes não são eventos culturais autônomos. Mas para analisarmos um filme temos que selecionar cenas, enfoques, seqüências, planos que, embora separados, não podem ser isolados ou problematizados fora do contexto da própria obra e tampouco fora de uma conjuntura social mais ampla. Os filmes devem ser interpretados dentro de um contexto cultural e

---

<sup>43</sup> Assim como são inúmeros os expectadores de cada obra cinematográfica.

<sup>44</sup> NOVA, Cristiane. **O cinema e o conhecimento da história**. Revista eletrônica Olho da História, nº 3. Disponível em <<http://www.oohodahistoria.ufba.br/artigos>>. Acesso em 26 set 2004.

<sup>45</sup> SORLIN, Ibidem, p. 15.

social que abarca mais que os textos de outros filmes. Por meio de suas narrativas, o cinema desempenha uma função cultural que excede o prazer de sua trama.

### **Filmes como acontecimento**

O filme aqui não é tomado como um artefato cultural da maneira como o entende Pierre Sorlin, ou seja, obras que “discriben situaciones que (dada la contracción artificial del tiempo y el encuadre en la pantalla) siguen siendo ficticias incluso cuando se han tomado directamente de la realidad<sup>46</sup>” mas sim como um acontecimento, como um fato em si que surge como resposta a questões urgentes que são frutos de determinadas situações sociais, econômicas e até morais. Nesse sentido, um filme não é entendido como uma imitação da realidade porque a realidade em si é tão ficcional quanto o filme, pois inapreensível em sua totalidade e pluralidade. Para muitos/as teóricos/as nós vivemos hoje em um sistema em que a imagem transcende a arte, a mídia e as narrativas. Dessa forma, podemos entender a imagem como uma forma do “real”, que tem sua própria linguagem e seu próprio modo de fazer sentido.

Parto da idéia de que na medida em que essas imagens vêm para o cotidiano material, elas deixam de ser somente representações e passam a ser reais – o que justifica o poder das imagens na cultura contemporânea. Concorro com a perspectiva de Arthur Marwick o qual diz que “las películas ‘no simplemente como evidencias de los cambios sociales, sino como un auténtico elemento del cambio social’<sup>47</sup>”. Os filmes são também atos de linguagem que transformam o mundo, criando as coisas que nomeiam.

Mesmo o filme não sendo entendido apenas como uma representação da realidade, enfatizo que ele trás sim representações de gênero e condutas sexuais, ensinam modos de ser “masculino”, “feminino”, “travesti”, etc. Essas formas de viver as sexualidades geram

---

<sup>46</sup> Idem, Ibidem, p. 15.

<sup>47</sup> MARWICK apud SORLIN, Ibidem, p. 27.



saberes e determinadas identificações, atribuindo-lhes valores e também mostrando certas exclusões sociais, como em uma das últimas cenas de Má Educação, onde Juan desabafa com Enrique: “tu no sabes lo que es tener un hermano como Ignacio y vivir en un pueblo. No te lo puedes ni imaginar”.

Juan refere-se ao preconceito e discriminação sofridos por toda a família pelo fato de Ignacio ser um transexual ou transgênero<sup>48</sup>, além de viciado em heroína. Informações sobre o que teria acontecido no



Figura 1: Juan/Angel (Má Educação)

*pueblo* onde viviam os irmãos Ignacio e Juan antes de mudarem-se para Valencia é confidenciada pelo diretor em entrevista:

La convivencia familiar era un absoluto infierno por culpa de Ignacio. La madre, enferma del corazón, vivía en un eterno sinvivir. El padre no soportaba la vergüenza y empezó a beber cada vez más, hasta que un día de invierno le encontraron muerto sobre un charco helado, en la calle<sup>49</sup>.

### Ficções são documentos?

Marc Ferro afirma que todos os filmes – independentemente de serem ficções ou documentários – podem ser tomados como objetos de análise. Entretanto, há vertentes que desqualificam as ficções como objetos de estudo justamente porque “por integrar o imaginário ela não teria valor enquanto conhecimento, ‘não exprimiria o real, mas sua

<sup>48</sup> Almodóvar não deixa claro se o personagem Ignacio quer o dinheiro para realizar uma cirurgia de mudança de sexo ou para “corrigir” outras partes de seu corpo. Essa ambigüidade deixa dúvidas ao nomear o personagem de transexual ou transgênero. De acordo com LACERDA (2004: 12), um sujeito transexual é aquele que vive em conformidade com o gênero que crê pertencer. Diferentemente do transgênero, “Os transexuais manifestam sofrimento e inadequação ante os genitais de nascimento, que não conseguem aceitar”. Usualmente seu grande anseio é realizar a cirurgia para mudança de sexo, a fim de sentirem-se em conformidade com uma única identidade de gênero. Já o transgênero é um sujeito que se identifica com um gênero adverso ao do seu sexo biológico, mas que, no entanto, não deseja fazer uma cirurgia de mudança de genitália, convivendo com um pênis e um par de seios, como no caso da personagem Lola, em Tudo Sobre Minha Mãe. LACERDA, Marco. Granada, nova meca transexual. **Caros Amigos**, ano VIII, nº 90. São Paulo: Editora Casa Amarela, set 2004, p. 12-13.

<sup>49</sup> Entrevista de Pedro Almodóvar disponível no site <http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar>, acesso em 14 out 2004.

representação<sup>50</sup>”. Seguindo a linha de pensamento de Ferro, se o imaginário constitui um dos motores da atividade e da agência humana, os filmes, sobretudo as ficções, abririam possibilidades “reais” de chegarmos a zonas jamais atingidas através da análise de documentos – justamente por incidirem diretamente no âmbito emocional/afetivo humano. Ainda segundo esse autor, *apud* Morettin<sup>51</sup>,

(...) esse tipo de produção, aliás, leva uma vantagem em relação às atualidades ou ao documentário (...) devido a sua maior divulgação e circulação, é possível identificar com maior clareza o diálogo entre filme e sociedade por meio da crítica e recepção do público.

Ou seja, tanto os documentários quanto as ficções são capazes de tematizar “realidades”, mas de maneiras diferentes, com objetivos e funções distintas.

Para utilizarmos um filme como meio de análise de questões mais amplas (como a compulsão à heterossexualidade nas sociedades ocidentais) precisamos mapeá-lo, esquadrinhá-lo milimetricamente (apenas uma cena ou uma obra inteira, dependendo na intenção do/a pesquisador/a). Após delimitar o espaço de problematização, devemos utilizar-nos de ferramentas diversas, trazidas de distintas áreas de estudos, para que possamos transpassá-las, contrapô-las ou aglutiná-las. Tudo no intuito de compreender determinados sentidos da obra cinematográfica (sejam eles objetivos ou subjetivos). O/a pesquisador/a e/ou analista deve sempre definir o contexto em que os filmes serão “lidos”. Como bem pontuou Sorlin “Las películas son objectos, sí, pero cierto tipo de objectos, producidos industrialmente, vendidos a un público que los compra para su disfrute, y nuestro ‘contexto’ debe incluir todas esas características<sup>52</sup>”.

Os filmes de Almodóvar que servem de objeto para essa pesquisa foram produzidos em um momento onde muitos dos pressupostos da heterossexualidade

---

<sup>50</sup> MORETTIN, Ibidem, p. 23.

<sup>51</sup> FERRO *apud* MORETTIN, Ibidem, p. 23.

<sup>52</sup> SORLIN, Ibidem, p. 17.

compulsória estão sendo questionados, sejam pelas manifestações de incontáveis movimentos sociais contra a discriminação da homossexualidade, quanto à criação de políticas públicas que contemplem a união civil entre homossexuais, as cirurgias em hospitais públicos de mudança de sexo, entre outras. Da mesma forma, a crescente participação desses grupos nos espaços como a mídia, o cinema, a TV, os jornais, as disciplinas acadêmicas, os movimentos sociais e partidos políticos faz com que a visão de um mundo baseado em alternativas binárias seja questionada e as relações de poder sejam destacadas, evidenciadas e reordenadas. Também podemos citar as passeatas do orgulho gay (que ocorre em quase todas as grandes cidades do mundo), as denúncias na internet de abuso sexual de mulheres e crianças, as manifestações contra o assassinato de travestis, entre outras, como estratégias de luta que tornam visíveis a discriminação, repúdio e opressão desses grupos subalternos.

Após a elucidação do contexto dos filmes analisados e da seleção das cenas, pergunto: onde um/a pesquisador/a deve depositar sua atenção? Nas imagens primárias que constituem a seqüência fílmica ou no seu produto final e nas subjetividades possíveis por ele produzidas?

Sendo as subjetividades múltiplas e também individuais, essa possibilidade de análise por si só constituiria temática suficiente para uma dissertação, não sendo o foco principal desse trabalho. Assim, é a partir do enredo (trama) e da história (interpretação particular) dos filmes, situados dentro do contexto histórico pós-franquista e do início do século XXI, que se enquadra essa análise. Além disso, levo em consideração que particularmente as subjetividades contemporâneas têm na imagem do corpo físico um de seus pontos centrais. E esse corpo é exibido pelo cinema quase o tempo todo, seja de forma completa ou através de enfoques fragmentados (close na boca em um momento, um ângulo enfocando o perfil do rosto num outro, etc.). Assim, o cinema nos traz

representações dos modos de ser feminino, masculino, transgênero, bissexual, etc., os quais “têm (na imagem do) corpo físico o seu lugar privilegiado de concretização<sup>53</sup>”.

Mesmo que talvez não sejam as tecnologias mais acessadas pelo público massivo, os filmes são suficientemente importantes para proporcionar informações relevantes acerca dos gostos, modos de vida e principais interesses de um período para os/as investigadores/as sociais. Segundo Sorlin, “como espejos que enmarcan, limitan, a veces distorsionan, pero eventualmente reflejan lo que está frente a ellos, los filmes exhiben aspectos de la sociedad que los produce<sup>54</sup>”.

### O Cinema de Almodóvar

Até meados de 1950 a palavra cinema significava “Estados Unidos da América”. Havia também outros países que se destacavam na sétima arte mas os norte-americanos dominavam a produção, deixando os demais na obscuridade. Ao redor da



Figura 2: Almodóvar e elenco de *Má Educação*

metade do século XX, cineastas europeus como o francês François Truffaut, o italiano Michelangelo Antonioni e o espanhol Luis Buñuel começaram a perturbar a hegemonia norte-americana<sup>55</sup>. Porém, seus filmes tratavam de temas de difícil entendimento entre as massas, o que restringiu seu reconhecimento ao círculo intelectual da época<sup>56</sup>. Com o passar dos anos, a diminuição dos custos e a aceleração no tempo de execução das produções cinematográficas, alguns diretores<sup>57</sup>

<sup>53</sup> OLIVEIRA JR, Wenceslao Machado de. O exemplo de Agrado: imagem, técnica e autenticidade. **Educar**, n° 26. Curitiba: Editora UFPR, 2005, p. 53-65, pp. 56.

<sup>54</sup> SORLIN, Ibidem, p. 23.

<sup>55</sup> Isso não quer dizer que os filmes produzidos nos EUA deixaram de ter seu público cativo. Porém, o/a espectador/a passou a ter outras opções de estilos cinematográficos além do modelo clássico difundido pelos norte-americanos. Com isso, os ditos “filmes para intelectuais” ganharam espaço e respaldo perante o público.

<sup>56</sup> STAM, 2003.

<sup>57</sup> Diretores como Jean-Luc Godard, com Acosado, Federico Fellini, com La Dolce Vita e Michelangelo Antonioni, com Blowup.

tornaram os filmes estrangeiros mais populares nos Estados Unidos. E entre eles, está o espanhol Pedro Almodóvar.

O diretor nasceu em uma pequena cidade chamada Calzada de Calatrava, na região de La Mancha/Espanha, no ano de 1951<sup>58</sup>. Estudou em um colégio interno regido por padres pertencentes à Igreja pré-conciliar, uma vertente mais reacionária da Igreja Católica. Sua educação foi rígida e disciplinadora, fato que marcou profundamente sua vida e que se reflete em toda sua obra. Aos dezesseis anos de idade mudou-se para Madri, onde pretendia realizar seu sonho de ser um diretor de cinema. Porém, nesse período, a Escola de Cinema da Espanha é fechada pelo ditador Francisco Franco, responsável por uma severa opressão às atividades culturais na Espanha. Almodóvar trabalhou em vários empregos até juntar dinheiro para comprar uma câmera de Super-8. Desde 1972 até 1978, passou a fazer curtas com a ajuda de seus amigos, entre eles, Carmem Maura<sup>59</sup>. Preenchia seu tempo freqüentando grupos de teatro, galerias de arte e desfrutando do contexto cultural proporcionado pela *movida madrileña*. Esse movimento do começo dos anos 80 pregava a liberdade total de temas e abordagens na criação de obras artísticas ou intelectuais (filmes, quadrinhos, ficções literárias, vídeos, instalações, fotografias etc.). Segundo Silva, “caracterizou-se pela agitação cultural, pelo culto da arte, do prazer, da liberdade dos sentidos, com drogas, sexo e discoteca, como consequência necessária de uma democracia tão desejada e, finalmente, alcançada<sup>60</sup>”. Almodóvar foi um dos ícones desse movimento, o que lhe rendeu o apelido de “Wharol espanhol”.

---

<sup>58</sup> As informações sobre a trajetória do diretor podem ser encontradas em sites eletrônicos como <<http://www.clubcultura.com>>; <<http://www.cineminhamix.com.br>>; <<http://www.cinepop.com.br>>; <<http://www.adorocinema.com.br>>, entre outros.

<sup>59</sup> Carmen Maura, musa dos filmes de Almodóvar em início de carreira, teve sua volta aplaudida pela atuação em *Volver* (2006), também estrelada por Penélope Cruz, que agora parece ser a nova “Carmen” de Almodóvar.

<sup>60</sup> SILVA, José Luiz Gregianin da. **O kitsch no cinema de Almodóvar**. Monografia. Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, UFRGS, 1992, p. 25.

Acredito que foi precisamente por vivenciar essa efervescência cultural de mudanças na conduta moral espanhola que Almodóvar pôde constituir seu universo filmico absurdo repleto de excessos, mas sintonizado com o comportamento de sua época. Um mundo que conhecemos, tendo ou não afinidade. E se percebemos que essa onda de libertação com a morte de Francisco Franco moldou cada personagem dos seus primeiros filmes, é indiscutível a influência que a movida madrileña ainda ecoa no próprio estilo do diretor, cuja filmografia distingue-se em duas partes. Uma delas, a mais radical, refere-se se ao período que vai de 1980 até 1988, findando com o filme Mulheres à Beira de Um Ataque de Nervos<sup>61</sup> (primeiro filme a ser produzida por sua recém-fundada produtora El Deseo S/A.<sup>62</sup>). A outra parte, mais sutil, inicia-se em 1990 com Átame!<sup>63</sup> e permanece até o seu 16º filme, Volver, muito bem recebido pela crítica e pelo público no Brasil<sup>64</sup>.

De maneira geral, sua obra pode ser classificada como melodramas tradicionais, sempre adicionados de cenários berrantes, músicas expressivas, figurinos chocantes e personagens que desafiam a lógica tradicional da sociedade burguesa. É usual a um personagem encontrar-se em diferentes situações para as quais se manifesta com condutas distintas, contraditórias<sup>65</sup>. Almodóvar representa as diferentes formas de amor presentes nas relações humanas, além de se utilizar das representações de personagens marginais que geralmente conquistam a empatia do público, como drogados, travestis,

---

<sup>61</sup> De acordo com Felipe (2007), a partir dessa obra os conflitos dos personagens tornam-se mais profundos e “a caricatura, a paródia e o caráter anárquico tornam-se menos evidentes”. FELIPPE, Renata Farias de. Silêncio e (meta)linguagem em “Fale com Ela”. Disponível em <http://www.sielo.br/scielo.phh?pid=S0104-83332004000200014&script=sci>. Acesso em 10 maio 2007.

<sup>62</sup> FERNANDES, Leandro. Os insanos longas de Pedro Almodóvar. Disponível em <<http://a-arca.uol.com.br/v2/artigosdt.asp?sec=2&ssec=30&cdn=5265>>. Acesso em 03 mai 2007.

<sup>63</sup> Filme que apresentou Victoria Abril ao público e que teve trilha sonora desenvolvida pelo italiano Ennio Morricone, ganhador do Oscar 2007 pelo conjunto de sua obra.

<sup>64</sup> CALIL, Ricardo. Almodóvar Reencontra Almodóvar. Revista **Bravo!** Junho de 2006. Ano 9, nº 126, p. 29-39.

<sup>65</sup> Muitas das informações aqui disponibilizadas não possuem uma fonte precisa que as condense já que meu interesse pela filmografia do diretor é antigo. Entretanto, as publicações brasileiras direcionadas às temáticas que abordam o cinema, tais como **Revista de Cinema**, **Set**, **Bravo!** e **Cult**, foram de grande relevância para a ampliação desses conhecimentos.

homossexuais, lesbianas, transexuais, criminosos, repórteres sensacionalistas e doentes mentais. Seres geralmente rechaçados pela sociedade, mas que possuem seus mesmos anseios, problemas e paixões. Podemos dizer que são reflexo da sociedade em que vivemos, mas os abominamos talvez por esses sujeitos aceitarem sua própria sorte e, quando as circunstâncias obrigam, enganam, drogam-se, prostituem-se, roubam ou matam. Almodóvar consegue aproximar-se deles de forma humana, os compreende e os insere em um lugar na sociedade atual. E dependendo das circunstâncias em que estão inseridos, são castigados ou não (pelas reações da sociedade espanhola contemporânea e não pelo tipo de vida escolhida pelos personagens, de acordo com a percepção de Almodóvar). Como afirma o diretor,

En cualquier caso yo no juzgo a los personajes hagan lo que hagan, mi trabajo consiste en representarlos, explicarlos en su complejidad y conseguir un espectáculo entretenido con todo ello. No es bueno para una película que el director juzgue a sus personajes aunque hagan cosas atroces<sup>66</sup>.

As personagens femininas criadas pelo diretor são freqüentemente extremas, passionais e explosivas – talvez um pouco influenciadas por sua criação em um povoado onde os homens “reinavam”, enquanto as mulheres é que realmente resolviam os problemas, quase sempre em silêncio, tendo muitas vezes que mentir para eles. A esse respeito, Almodóvar questiona: “¿Será esta la razón por la que **García Lorca** decía que **España** había sido siempre un país de buenas actrices?<sup>67</sup>”. Verdade ou não, a arte de interpretar/fingir é geralmente protagonizada por mulheres em seus filmes.

Dentro do panorama do cinema espanhol pós-franquista, a estréia do primeiro longa-metragem<sup>68</sup> do diretor manchego<sup>69</sup>, em 1980, serviu como uma espécie de

---

<sup>66</sup> Entrevista de Pedro Almodóvar disponível no site <http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar>. Acesso em 14 out 2004.

<sup>67</sup> Idem, Ibidem.

<sup>68</sup> Pepi, Luci, Bom y Otras Chicas del Montón.

<sup>69</sup> Designa-se “manchego/a” às pessoas que nascem na região de La Mancha, Espanha.

“testemunho de um movimento artístico renovador e criativo, (que) não tinha antecedentes no mundo do cinema<sup>70</sup>”. Embora a Espanha já vivesse num extenuante encanto pela liberdade, a originalidade das influências estéticas da arte *pop* e a desafiadora amoralidade de seus personagens marcam a saída do período de degradação do cinema espanhol, enfrentado nas duas décadas anteriores<sup>71</sup>. De acordo com Cañizal, Almodóvar rompe com as duas vertentes predominantes do cinema espanhol na década de 1970, que seriam o viés político, marcado indiscutivelmente pelas películas de Carlos Saura<sup>72</sup>, e a corrente que valorizava mais as preocupações com questões estética e literárias, como algumas obras de Jaime Chávarri<sup>73</sup>. Almodóvar se mostra disposto a deixar para trás muitos preconceitos da sociedade espanhola do período ditatorial e o medo da censura do poder policial ou do julgamento “divino” da igreja católica parecem não lhe incomodar. Utilizando-se de temáticas como a família, também recorrente nas obras desses diretores, o enfoque almodovariano nas relações corrosivas do cotidiano assume proporções de contestação social, desnudando segredos e desterrando velhos fantasmas. Como afirma Cañizal,

A forte censura imposta pelo franquismo às realizações artísticas e, em especial, aos filmes, fez com que os cineastas mais imaginativos empenhassem todo o seu zelo na construção de recursos expressivos capazes de veicular, com instigadora sutileza, assuntos proibidos, não só pela sua escabrosidade, mas, principalmente, porque o desvelamento de certos segredos poderia transformar-se numa sombria ameaça à sacrossanta estabilidade da instituição familiar<sup>74</sup>.

Mesmo com a representação de famílias não-tradicionais, ou do que Roudinesco chama de famílias em desordem<sup>75</sup>, as referências ao momento histórico e às deliberações

---

<sup>70</sup> HOLGUÍN, *apud* CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. **Urdidura de Sigilos**: ensaios sobre o cinema de Almodóvar. São Paulo: Annablume: ECA-USP, 1996, p. 13.

<sup>71</sup> CAÑIZAL, *Ibidem*, p. 14-15.

<sup>72</sup> Sobretudo nos filmes *Ana y los Lobos* (1973), *La Prima Angélica* (1974) e *Cría Cuervos* (1976).

<sup>73</sup> Entre elas, *A un Dios Desconocido* (1977) e *Bearn, o la Sala de Muñecas* (1983).

<sup>74</sup> CAÑIZAL, *Ibidem*, p. 20.

<sup>75</sup> O termo refere-se à ameaça que representa o intento de antigas “minorias” integrarem-se às normas familiares. No livro *La Familia en Desorden*, Roudinesco afirma que, excluídos da família, os homossexuais eram reconhecíveis, de fácil identificação e, conseqüentemente, mais facilmente



sobre fatos sociopolíticos relevantes no contexto espanhol contribuíam para a caracterização dos personagens, sempre respeitando – dentro da estética do excesso – os princípios da verossimilhança. Trabalhando com membros de sua própria família<sup>76</sup>, cada filme parece fazer um estudo das relações familiares em todas suas vertentes. Delas emerge o desmantelamento de uma família nuclear e um pai travesti ou um irmão que é capaz de assassinar outro conferem uma nota exótica a essas relações.

### **Estado da Arte**

Na busca por trabalhos acadêmicos sobre a filmografia do diretor Pedro Almodóvar deparei-me com rara produção bibliográfica publicada no país. De acordo com o Portal de Periódicos da CAPES/MEC<sup>77</sup>, nos programas de pós-graduação de todo o Brasil há o registro de 14 trabalhos, catalogados a partir de 1987, cuja temática remeta ao diretor espanhol e/ou suas obras. Dentre os estudos realizados, encontram-se textos que comparam suas obras a livros ou trabalhos de alguns literatos como Nelson Rodrigues, apreciando as semelhanças de caráter estético e narrativo entre ambos. É o caso de “Eros e Thanatos: Nelson Rodrigues e Pedro Almodóvar”, de Andréa Carla Mousinho de Paiva<sup>78</sup>, que estudou as relações entre o gozo e a morte a partir de uma leitura intertextual entre a peça “Valsa nº 6” e o filme Matador, escritas respectivamente por Nelson Rodrigues e Pedro Almodóvar.

---

estigmatizados. Hoje, mais integrados à sociedade, seriam mais perigosos por estarem diluindo as diferenças e tornando-se menos visíveis. ROUDINESCO, Elisabeth. **La Familia en Desorden**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2003.

<sup>76</sup> Seu irmão Agustín Almodóvar é produtor executivo da El Deseo SA e sua mãe, Francisca Caballero, trabalhou como atriz em alguns de seus primeiros filmes (HOLGUÍN, 1994, p. 78).

<sup>77</sup> Disponível em <<http://www.capes.gov.br/servicos/bancoteses.html>>. Acesso em 03 maio 2007.

<sup>78</sup> PAIVA, Andréa Carla Mousinho de. **Eros e Thanatos: Nelson Rodrigues e Pedro Almodóvar**. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Comunicação. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo: PUC, 2000.

No campo das Letras, Elga Ivone Perez Laborde<sup>79</sup> apresenta uma leitura esperântica de Pedro Almodóvar, num comparativo com outros/as autores/as, cujo objetivo é levantar um quadro teórico que permita demonstrar que o esperanto é um gênero, como essência e como categoria. Já Flavia Regina Dorneles Ramos<sup>80</sup> dissertou sobre as formas e noções de futuro no espanhol coloquial a partir dos roteiros de três filmes do cineasta espanhol: Mulheres à Beira de um Ataque de Nervos (1988), Carne Trêmula (1997) e De Salto Alto<sup>81</sup> (1991).

Na psicologia sua filmografia é frequentemente associada à psicanálise lacaniana<sup>82</sup> ou à tradição freudiana, como no trabalho “Repetição e Estilo em Almodóvar”, desenvolvido por Eliane Jover, Ernesto Richter e Edson de Souza<sup>83</sup>. Porém estudos de psicologia analítica junguiana e mitologia foram o referencial teórico utilizado por Maria Sílvia Bigareli<sup>84</sup>, que procurou entender a constituição do feminino na obra do cineasta.

A temática da perversão na obra de Pedro Almodóvar foi estudada por Arthur Barroso Moreira<sup>85</sup>, a partir de três filmes do diretor. O trabalho pretendeu levantar um questionamento dos valores culturais da psicanálise vigente a fim de conhecer a perversão humana à luz da história, da psicologia, da sociologia e da filosofia, na palavra de diferentes autores estudiosos da condição humana.

---

<sup>79</sup> LABORDE, Elga Ivone Perez. **A Questão teórica do esperpento e sua projeção estética : Variações esperpênticas da idade média ao século XXI**. Tese de Doutorado. Faculdade de Literatura. Universidade de Brasília. Brasília: UnB, 2004.

<sup>80</sup> RAMOS, Flávia Dorneles. **Formas e noções de futuro no espanhol coloquial**. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Letras. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004.

<sup>81</sup> De acordo com FERNANDES (2007), há um comentário difundido na Espanha que esse filme, através do personagem Fatal interpretado por Miguel Bosé, ajudou a popularizar os *clubs* noturnos de *drag queens* (homens que se vestem com figurinos ditos femininos por circunstância de trabalho e/ou diversão).

<sup>82</sup> Como exemplo, cito o artigo de Daniel Kupermann, **Por uma outra sensibilidade clínica: fale com ela, doutor!** Disponível em <http://www.uff.br/ichf/publicacoes/revista-psi-artigos/2004-1-cap8.pdf>. Acesso em 10 de maio de 2007.

<sup>83</sup> Publicado na Revista **Psicologia: Reflexão e Crítica**, vol. 11, nº 3. Porto Alegre, 1998.

<sup>84</sup> BIGARELI, Maria Sílvia. **Marias e Madalenas: retratos femininos de Almodóvar**. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Multimeios. Universidade Estadual de Campinas. Campinas: UNICAMP, 2003

<sup>85</sup> MOREIRA, Arthur Barroso. **A temática da perversão na obra de Pedro Almodóvar**. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Comunicação. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Faculdade de Comunicação. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.

A sexualidade, o homoerotismo e a linguagem amorosa entre homens no filme A Lei do Desejo foram estudadas por Carlos André Facciolla Passarelli<sup>86</sup>, no intuito de vislumbrar formas originais de enunciar entre homens como “sujeitos que constroem e partilham narrativas que produzem novos sentidos para o medo da solidão e a busca do amor<sup>87</sup>”.

O trabalho antropológico defendido em 2002 por Maria de Fátima Lima Santos<sup>88</sup> analisou o travestismo e a transexualidade a partir de alguns filmes e personagens do cineasta espanhol Pedro Almodóvar. Além de focar a personagem transexual Tina Quintero (A Lei do Desejo) e o transformista Fatal (De Salto Alto), as travestis Agrado e Lola (Tudo Sobre Minha Mãe) foram foco de uma análise que procurou entender como essas expressões são construídas no cinema de Almodóvar, relacionando-as as tramas urdidas no cotidiano.

Tudo Sobre Minha Mãe (1999) é um filme freqüentemente referenciado quando a discussão versa sobre travestismo. No trabalho de Claudia Bavagnoli<sup>89</sup>, o jogo dos travestis é trabalhado a partir da construção do corpo, do exagero e da simulação, usando o referencial psicanalítico lacaniano para perscrutar o modo pelo qual o filme é estruturado. Já Sônia Maluf<sup>90</sup> estuda, a partir da corporalidade da personagem Agrado,

---

<sup>86</sup> PASSARELI, Carlos André Facciola. **Amores dublados: linguagens amorosas entre homens no filme La Ley del Deseo**. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Psicologia. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo: PUC, 1998.

<sup>87</sup> De acordo com o resumo publicado pelo autor no Portal de Periódicos da CAPES, acessado em 03 de maio de 2007.

<sup>88</sup> SANTOS, Maria de Fátima Lima. **No todas las chicas son chicas: alteridade e gênero no cinema de Pedro Almodóvar**. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Antropologia. Universidade Federal de Pernambuco. Recife: UFPE, 2002.

<sup>89</sup> BAVAGNOLI, Claudia. **A estruturação filmica em tudo sobre minha mãe: do barroco ao imaginário**. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Comunicação. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo: PUC, 2003.

<sup>90</sup> MALUF, Sônia Weidner. Corporalidade e Desejo: Tudo Sobre Minha Mãe e o gênero na margem. Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_text&pid=S141394X20040003009&lng=en&nrm=is&.tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_text&pid=S141394X20040003009&lng=en&nrm=is&.tlng=pt)>. Acesso em 18 dez 2004.

como as experiências de margem podem ser reveladoras e transgressoras dos mecanismos de poder naturalizados nas ideologias das sociedades ocidentais contemporâneas.

No campo da semiótica encontramos trabalhos que abordam a simbologia da cor vermelha em seus filmes, estudos sobre a utilização da metalinguagem e o diálogo com a televisão, frequentemente dado através das propagandas, dos telejornais e dos *reality shows*. Utilizando-se dessa constatação, Gabriela Borges da Silva Martins<sup>91</sup> ressalta o caráter grotesco das imagens espetacularizadas pelas performances excessivas de alguns personagens nos filmes do diretor. A trajetória mercadológica da filmografia de Almodóvar recebeu atenção particular de Júlio César Barbosa<sup>92</sup>, que estudou “A estética do cineasta espanhol Pedro Almodóvar”.

Sua predileção por temáticas recorrentes como a família e as mulheres rendeu trabalhos que comparam sua obra às de seu conterrâneo Carlos Saura, como na análise de Sandra Maria Pereira Fischer da Silva<sup>93</sup> que explorou o universo ficcional de dois textos filmicos desses diretores, focando em questões de representação, processos narrativos e aspectos comunicacionais.

A construção do sujeito feminino na obra filmica de Pedro Almodóvar, assim como a poética do cinema e as contradições da moderna cultura espanhola foram analisadas por Adriana Riva Gargiulo<sup>94</sup>, cujo trabalho foi desenvolvido em ciências da arte. A estética almodovariana foi o foco de Sérgio Maranhão Carijó<sup>95</sup> no trabalho sobre a

---

<sup>91</sup> MARTINS, Gabriela Borges da Silva. **O espetáculo do grotesco nos filmes de Pedro Almodóvar**. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Comunicação. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo: PUC, 1997.

<sup>92</sup> BARBOSA, Julio César. **A estética do cineasta espanhol Pedro Almodóvar**. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Comunicação. Faculdade Cásper Líbero. Rio de Janeiro: Cásper Líbero, 1999.

<sup>93</sup> SILVA, Sandra Maria Pereira Fischer. **A Família no cinema de Carlos Saura e de Pedro Almodóvar**. Tese de Doutorado. Faculdade de Comunicação. Universidade de São Paulo. São Paulo: USP, 2002.

<sup>94</sup> GARGIULO, Adriana Riva. **Ata-me que eu te devoro**. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Ciências da Arte. Universidade Federal Fluminense. Rio de Janeiro: UFF, 2003.

<sup>95</sup> CARIJO, Sergio Maranhão. **Modernismo e pós-modernismo: influências estéticas do cinema contemporâneo**. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Comunicação. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999.

“aplicabilidade dos conceitos da modernidade e pós-modernidade no âmbito do cinema”, num comparativo entre Almodóvar e outros cineastas.

O desejo, sentimento condutor das ações de grande parte dos personagens almodovarianos, foi estudado por Wilson Honório da Silva<sup>96</sup> que analisou, a partir dos conceitos psicanalíticos de desejo, o papel de oposição à censura franquista que o desejo expressado cinematograficamente teve nos cinco primeiros filmes do cineasta.

Os filmes de Pedro Almodóvar também foram utilizados como fonte em trabalhos de pesquisa desenvolvidos dentro das Ciências da Saúde. O trabalho coordenado por Dilene Raimundo do Nascimento<sup>97</sup> discutiu o processo histórico de construção da doença e do doente a partir do cinema, tendo como foco a filmografia do diretor espanhol Pedro Almodóvar.

Ao utilizar-se de suas reflexões sobre as múltiplas formas do feminino e do masculino, Almodóvar é muito utilizado por historiadores/as do campo dos estudos de gênero e sexualidade, porém nenhuma obra concluída até o presente momento utilizou seus filmes como fonte documental primária.

### **Três filmes analisados desde um mesmo marco conceitual**

Na trajetória das produções fílmicas de Almodóvar há personagens marginais como a apresentadora de TV assassina, o policial violador, freiras drogadas, travestis extorquistas, lésbicas consagradas por sua estética ou personagens com graves debilidades físicas. Outra característica do diretor é trabalhar com a linguagem corriqueira nos subúrbios de Madri, frequentemente utilizando expressões como *maricón*, *polla*,

---

<sup>96</sup> SILVA, Wilson Honório da. **"Uma Poética do Desejo: O Cinema de Pedro Almodóvar na Transição Espanhola"**. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Comunicação. Universidade de São Paulo. São Paulo: USP, 1999.

<sup>97</sup> Trata-se da pesquisa intitulada “A doença na filmografia de Pedro Almodóvar”, coordenada pela professora do Programa de Pós-Graduação em História das Ciências da Saúde, da Casa Oswaldo Cruz.

*papel de la óstia, mona, etc*<sup>98</sup>. Relacionada ao estilo de arte almodovariana, inicialmente o uso de certos termos poderia soar como um manifesto de sua revolta contra os costumes e a imposição de uma tradição em uma Espanha assolada por um regime ditatorial. Entretanto, a manutenção dessa linguagem de rua a torna uma característica fundamental da obra do diretor, refletindo um mundo cotidiano, real e essencialmente urbano de Madri, cenário preferencial de seus filmes, e também de Barcelona, palco de Tudo Sobre Minha Mãe.

A crítica tem se contentado em fixar-se nessas características para aplaudir o diretor pelo mérito de humanizar esses personagens usualmente marginalizados e por valorizar e ousar trabalhar com expressões usadas no cotidiano. Porém, somente a presença de personagens como Lola, Zahara, Sexília ou Irmã Esterco não constituem uma oposição ao modelo de cinema dominante e tampouco cria um universo livre das relações desiguais entre os sujeitos que comportam distintas formas de sexualidade.

O que me levou a trabalhar com Almodóvar foi o tratamento nada superficial de questões delicadas e controversas das relações familiares e dos conflitos entre as identificações de sexo/gênero, contadas através de uma ficção que é tão real quanto seus personagens. Portanto, o tom transgressor e provocativo de seus personagens é a tomada inicial para esse trabalho.

### **Tudo Sobre Minha Mãe**

#### **Sinopse**

No dia de seu aniversário, Esteban (Eloy Azorín) ganha de presente da mãe, Manuela (Cecilia Roth), uma ida para ver a nova montagem da peça "Um bonde chamado desejo", estrelada por Huma Rojo (Marisa Paredes). Ao tentar pegar um autógrafo de Huma após a peça, Esteban é atropelado e termina por falecer. Manuela resolve então ir

<sup>98</sup> *Maricón* seria uma adjetivação ofensiva a um homossexual, *polla* seria a designação usual para pênis, *papel de la óstia* é um papel sem importância e *mona* adjetiva uma mulher ou travesti linda.

ao encontro de Esteban-pai, que vive em Barcelona, para dar-lhe a notícia, quando encontra no caminho a travesti Agrado (Antonia San Juan), a freira Rosa (Penélope Cruz<sup>99</sup>) e a própria Huma Rojo.

### **Comentários Introdutórios**

Desde o início de sua carreira Pedro Almodóvar tem sido elogiado por sua capacidade de dirigir atrizes mulheres, fato que admite dizendo: “é verdade que escrevi muitos papéis para mulheres, e que elas me divertem mais, as atrizes, do que os atores<sup>100</sup>”. O auge desta maestria em refletir o universo feminino é atingido com Tudo Sobre Minha Mãe, realizado em 1999. Para muitos/as críticos/as, a mistura de personagens e situações aparentemente esquisitas com uma narrativa emocionante da primeira à última cena confere a esse filme o caráter de melhor obra do diretor. Conquistando a crítica e o público, Tudo Sobre Minha Mãe deu a Almodóvar o prêmio de melhor direção no Festival de Cannes, o Globo de Ouro e o Oscar de melhor filme estrangeiro em 2000, entre outros 41 prêmios diversos<sup>101</sup>. Nessa produção, a fotografia foi realizada pelo brasileiro Affonso Beato, que já havia trabalhado anteriormente com o diretor em A Flor do Meu Segredo e Carne Trêmula.

Observo que, admirado por uns e criticado por outros, Almodóvar trabalha com uma intensa liberdade criadora (um dos elementos centrais de seu estilo), fazendo desse filme um drama disparatado e com personagens extremos. Mesmo não sendo um filme tão exitoso em termos de bilheteria, já que lida com alguns temas polêmicos como as identidades sexuais, Tudo Sobre Minha Mãe tornou-se uma referência do cinema

---

<sup>99</sup> Penélope Cruz aparece em início de carreira fazendo uma pequena aparição em Carne Trêmula (1997).

<sup>100</sup> CUNHA, Carolina Freitas da. **Entrevista com Pedro Almodóvar**. Disponível em <http://www2.uol.com.br/revistadecinema/edicao31/almodovar.index.shtml>. Acesso em 03 mai 2007.

<sup>101</sup> FERNANDES, 2007.

espanhol contemporâneo. Nessa película Almodóvar consegue reunir e homenagear algumas de suas grandes paixões como os melodramas de Douglas Sirk e Rainer Fassbinder<sup>102</sup> e majestosas atrizes holywoodianas como Bette Davis – cuja personagem em A Malvada serve de inspiração para o nome da personagem de Marisa Paredes, Huma



Rojo. Homenagem literal também é rendida à peça “Um Bonde Chamado Desejo”, de Tennessee Williams, que é várias vezes citado e o filme A Malvada, de Joseph Mankiewicz, cuja cena inicial enseja um diálogo entre Manuela e Esteban sobre até onde chegariam para demonstrar seu amor um pelo outro. “Seria capaz de prostituirse por mi?” pergunta Esteban a sua mãe, que responde: “Yo ya he sido capaz de hacer cualquier cosa por ti”. Nesse momento da narrativa o/a espectador/a ainda não sabe mas Manuela, antes de engravidar de Esteban, aceitou permanecer casada com seu marido que após viajar à Paris, colocou um par de seios de silicone e transformou-se em travesti.

Pedro Almodóvar é um diretor e roteirista que destaca o humor ácido e sagaz nos substantivos diálogos dos grandes autores e atrizes aos quais homenageia em suas obras. A atuação de mulheres nos papéis centrais, a temática da família e de seus (des)amores são características recorrentes nessa obra em que Almodóvar homenageia todas as mulheres nos créditos de encerramento da película. “A Bette Davis, Gena Rowlands, Romy Schneider... A todas las actrices que han hecho de actrices, a todas las mujeres que actúan, a los hombres que actúan y se convierten en mujeres, a todas las personas que quieren ser madres. A mi madre”.

---

<sup>102</sup> Que, segundo SILVA (1996, p. 61), lotavam as salas de cinema na Espanha nas décadas de 1960/70. SILVA, Wilson Honório da. No Limiar do Desejo. In: CAÑIZAL, Ibidem, p. 49-84.



Igualmente a interpretação, ou performance, constitui o núcleo básico dessa narrativa cinematográfica. Já no início, Manuela atua em uma dramatização em favor da doação de órgãos; em casa, oculta a identidade do pai a Esteban; no teatro, atuou desde jovem. As mulheres, nesse filme, possuem a capacidade da ficção, da performance. Atrizes interpretam outras, como Huma Rojo imita Bette Davis. De acordo com Pereira (2006), a performance nas películas de Almodóvar não se limita à interpretação das personagens, mas é dada também pela própria linguagem filmica. Assim,

Um marido que coloca um par de seios, um pai travesti, uma freira que engravida de um travesti, uma esposa que fica ao lado de um marido de tetas, não são humanizados simplesmente por aparecerem na tela de forma ‘natural’, tampouco somente por suas falas no decorrer do filme. Mas fundamentalmente, porque as paródias do filme, o destaque da ficção e da invenção, a recontextualização das citações, o excesso denunciando não a falsidade da invenção e sim a irrerealidade de uma origem verdadeira, dada e imutável, ou seja, por que a linguagem cinematográfica reduz as distâncias entre narrador, personagens, expectadores, interconectando os olhares e construindo novas realidades<sup>103</sup>.

Essas considerações sobre a inexistência de um original verdadeiro são percebidas também nas performances de gênero onde os sujeitos reiteram papéis em uma ficção sem roteiro prévio, demonstrando que não há nada além da cópia. A performatividade de gênero e sua potencial possibilidade subversiva na desconstrução da divisão binária nos sexos/gêneros integram as discussões do terceiro capítulo desse trabalho.

### **Fale Com Ela** **Sinopse**

Envolvidos pela lírica e silenciosa coreografia de Café Müller, de Pina Bausch, o enfermeiro Benigno (Javier Cámara) vê pela primeira vez Marco Zuloaga (Dario Grandinetti), jornalista com quem irá partilhar uma ambígua amizade. Meses mais tarde a vida de ambos se cruza num hospital, onde estão internadas em Estado Vegetativo

---

<sup>103</sup> PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. **Todo Sobre Mi Madre: gênero, AIDS e cinema**. Anais do VII Seminário Fazendo Gênero. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis: UFSC, 2006, p. 06.

Persistente a bailarina Alicia (Leonor Watling) e a toureira Lydia González (Rosário Flores).

### **Comentários Introdutórios**

Antes do refinamento estético de Fale com Ela (2002), Pedro Almodóvar experimentou as inquietudes e as emoções espalhafatosas em filmes como Maus Hábitos, Kika e Mulheres à Beira de um Ataque de Nervos<sup>104</sup>. Nessa diferença de estilo, não deixou de ser claro ao tratar do irremediavelmente humano. Solidão, amor, sexo, perda e dor estão mesclados nesse melodrama denso, no qual o silêncio de duas mulheres coordena a narrativa.

Fale com Ela permite várias leituras diferentes, que transitam entre o melancólico e o trágico, ainda que se ampare em uma leve ironia para atenuar o que poderíamos chamar de tragédia, no sentido clássico. Nesse filme, o herói não é derrotado no final justamente porque não há heróis – e tampouco um final. O doce e dedicado Benigno poderia haver ocupado esse papel, porém sua falha moral comprometeu essa sacção.

Em minha opinião, o único resquício cômico nesse filme fica a cargo de um programa sensacionalista de televisão em que a apresentadora entrevista a toureira Lydia González e, ao tratar de um tema pessoal, acaba por tentar manter a entrevistada no programa, segurando-a pelo braço e puxando-a em direção ao sofá do cenário. A crítica aos meios de comunicação de massa está na revelação de Lydia que diz que havia combinado não falar de temas pessoais, ao que a apresentadora insiste em dizer que não combina nada previamente, sendo uma das poucas que somente faz programas ao vivo. Também o consumismo televisivo dos programas sensacionalistas é tratado no diálogo de

---

<sup>104</sup> Filmes que tratam resumida e respectivamente: a) freiras lesbianas viciadas em heroína; b) maquiadora que tem o padastro do marido como amante; c) dubladora de TV abandonada pelo marido o procura desesperadamente pelas ruas de Madri.

protesto da síndica do prédio onde morava Benigno, interpretada por Chus Lampreave, a Marco, falando da prisão de Benigno: “Aquí no ha venido ninguna mala televisión, ni un mal *paparazzi*. Con tantos programas basura que hay...es muy triste como están los masa media en ese país”<sup>105</sup>.

A narrativa foge da ordem cronológica e mescla passado, presente e insinua o devir dos personagens, sugerindo uma continuação do filme no envolvimento entre Marco e Alicia. De forma fluida, Almodóvar controla cada elemento cênico e, entre eles, a música recebe especial atenção. Se há uma película de Almodóvar em que a música se faz indispensável, é em Fale com Ela. Há vários videoclips dentro do filme, desde a abertura clássica de Café Müller, passando pela música “Por Toda a Minha Vida” (escrita por Tom Jobim e interpretada por Elis Regina) e “Cucurrucucú Paloma”, interpretada por Caetano Veloso<sup>106</sup>, que conferem força, plasticidade e emoção à narrativa de seqüências muito



Figura 4: Lydia (Fale com Ela)

introspectivas. Tom Jobim também é homenageado pelo cineasta espanhol no comentário de Marco a Lydia, momentos antes do acidente que a vitimou: “El amor es la cosa mas triste del mundo cuando acaba, ya decía una canción de Jobim”. Sobre a presença brasileira em seu filme, Almodóvar comenta que se não tivesse utilizado Alberto Iglesias como compositor, as composições mais tristes de Jobim, com letra de Vinícius de Moraes, dariam o tom ideal à narrativa de Fale com Ela. “A música brasileira me interessa cada vez mais conforme vou conhecendo o país melhor e vou com mais

<sup>105</sup> De acordo com HOLGUÍN (Ibidem, p. 117), o meio televisivo aparece sob dois aspectos nos filmes de Almodóvar: como influência do afã capitalista na sociedade e como uma sátira aos programas culturais e aos *reality shows*.

<sup>106</sup> Há uma cena em A Flor do Meu Segredo (1995) em que Caetano Veloso aparece ao fundo cantando *Tonada de Luna Llena* (FERNANDES, 2007).

freqüência à casa do Caetano. Escrevi parte do roteiro na sua casa da Bahia, que é onde eu me sinto melhor<sup>107</sup>”, sentencia o diretor.

O mito de que Almodóvar não conseguiria escrever bons personagens masculinos é rompido com a ingenuidade desconcertante de Benigno e pelos olhares vazios emitidos por Marco. Ambos homens imensamente solitários, protagonizam uma linda e envolvente amizade que emociona o público em um diálogo entrecortado por lágrimas de parte a parte quase no final do filme. Mas nessa história de amizade e cumplicidade protagonizada por homens apaixonados por mulheres em estado de coma, os personagens masculinos só ganham relevância na medida em que deixam transparecer suas inseguranças, desejos e frustrações ao se relacionarem com o sexo feminino. O próprio diretor adverte em entrevista que “A partir de agora não vai mais ser tão fácil de me catalogar como um grande diretor de mulheres. De mulheres e de homens (...) Enfim, acho que sempre vai ter homens e mulheres nos meus filmes, como na vida<sup>108</sup>”.

Em Almodóvar, códigos e convenções podem ser destruídos pela fantasia, pela performance, por sonhos e alucinações, como na cena do filme mudo “Amante Minguante”, realizado pelo próprio Almodóvar. Ancorada na estética do cinema espanhol mudo da década de 1920, a narrativa surreal funciona como metáfora de um ato de violência<sup>109</sup> indescritível, trabalhado de forma esteticamente bela. E se compreendermos o filme como um texto, nunca o recurso da metonímia foi tão bem utilizado como nessa cena de abuso sexual de Alicia, onde o erotismo dos movimentos de Benigno ao massagear suas pernas remetem a todo o ato que se sucedeu.

---

<sup>107</sup> CUNHA, 2007.

<sup>108</sup> Idem, 2007.

<sup>109</sup> Classifico o ato como violência porque Alicia não podia manifestar, com nenhuma parte de seu corpo, aprovação ao gesto de Benigno.

## **Má Educação**

### **Sinopse**

Enrique Goded (Féle Martínez), um jovem diretor de cinema que busca um roteiro para seu próximo filme, é brindado com visita de um antigo amor de infância. Ignacio (Gael García Bernal) traz consigo um relato onde escreveu todos os pormenores de uma infância compartilhada: a educação em um colégio de padres, a repressão e o abuso sexual, o amor pelo cinema e pela escrita. A Visita termina com o reencontro dos dois meninos com padre Manolo (Daniel Jiménez-Cacho) muitos anos depois, quando Enrique seria um frustrado pai de família, o padre havia deixado o sacerdócio e Ignacio havia se transformado em um travesti que fazia shows imitando Sara Montiel<sup>110</sup>. Enrique fica fascinado com o roteiro e na medida em que o vai filmando, descobre que esse misterioso relato escrito por Ignacio não se distanciava muito do trágico final de seu autor.

### **Comentários Introdutórios**

Os créditos de abertura da 15ª película de Almodóvar já dão o tom do drama que segue. O vermelho escarlata destaca-se do fundo negro para numa mescla de cruzeiros e grafites de paredes apresentar a um elenco de atores que reiteradamente desenvolvem a arte da performance. Papéis do que seriam o sagrado e o profano são intercambiados nos personagens interpretados por atores masculinos, embora nem sempre seus papéis o sejam.

De um roteiro um tanto autobiográfico emerge a figura de Enrique Goded, diretor e roteirista de cinema, em uma Madri abalada por uma movida de liberação moral, sexual e cultural, no começo dos anos 1980. A cenografia não nos deixa esquecer que se trata de

---

<sup>110</sup> Estrela pouco lembrada do *destape* espanhol, Sara Montiel deixou o cinema um pouco depois de consolidado o *destape* no país. Entre suas atuações destacam-se Varietés (1971) e Cinco Almohadas para una Noche (1973). DIÉGUEZ, Laura. **El cine, como siempre, reflejo de la sociedad.** Disponível em <<http://www.terra.es/joven/articulo/html/jov2664.htm>>. Acesso em 10 jun 2007.

uma estética de excessos, na qual se mesclam cartazes de filmes clássicos (La Abuela Fantasma) com grotescos desenhos marcados em bares decadentes dos arrabaldes da cidade. Na produtora *El Azar* as paredes azul-bebê e amarelo-ovo contrastam com o vermelho das cortinas e com a vestimenta floridas e quadriculadas dos personagens interpretados por Enrique e Martin<sup>111</sup>.

Má Educação pode ser compreendida como um filme de homenagens. Por um lado Almodóvar rende seus elogios ao cinema, ao teatro independente e à arte de interpretar, recorrendo a metanarrativa para apresentar uma intrincada trama de filme dentro de outro filme. O Cine Olympo serve de testemunho do primeiro contato físico íntimo entre Ignacio e Enrique, ainda quando esses dois eram jovens internos em um colégio católico. No decorrer da trama, outro cinema – o qual realiza uma semana especial de filmes *noir* – é usado como álibi para Juan e o Sr. Berenger depois de haverem matado a Ignacio. Por outro lado, recorre à literatura para falar de alguns autores que o influenciaram; entre eles, Mark Twain (Diário de Adão e Eva) e García Lorca (Retablo de San Cristóbal) e declara um pontual elogio ao ofício do escritor, que nesse filme é representado pelo personagem Ignacio Rodríguez.

Vinte anos depois de ser abusado sexualmente por um padre, ex-aluno de colégio



Figura 5: Ignacio e Enrique (Má Educação)

interno católico, agora transformado em travesti<sup>112</sup>, tem a chance de enfrentar os traumas da infância. Este é o enredo de Má Educação, penúltimo filme do diretor Pedro Almodóvar, cujo único elemento cômico de relevo é a

participação de Javier Cámara (o Benigno de Fale com Ela), no papel de um travesti. Paquito seria então a dose cômica restante nos filmes de Almodóvar, reminiscência de um

<sup>111</sup> O figurino recebe a colaboração de Jean Paul Gaultier.

<sup>112</sup> Na metanarrativa “A Visita”, a personagem de Ignacio é interpretada por seu irmão Juan/Angel Andrade, por isso o denomino travesti.

mundo no qual o diretor se formou (o das minorias sexuais, travestis, transexuais, *drag queens*) e que já serviu de contraponto a várias de suas narrativas.

Má Educação é uma obra onde Pedro Almodóvar parece decidido a encerrar de vez com essa discussão em torno das convergências e divergências do drama e da comédia. O filme apresenta-se então como um *noir* na melhor tradição do gênero (intriga policial, crimes, suspense, *femme fatale*), só que adaptado ao universo pouco convencional de Almodóvar. Sem precisar ser filmado em preto-e-branco, o diretor substitui a personagem *femme fatale* por um travesti (Zahara), que é ao mesmo tempo a “loira” fatal e o vilão multifacetado da história. Pela primeira vez, o diretor cria uma personagem que é um antagonista em todos os sentidos. Mesmo que outros tipos almodovarianos já tenham se destacado pela vilania ou pelo egoísmo (a princesa oportunista Toraya, de Labirinto de Paixões<sup>113</sup>, Antonio Banderas em amante assassino de A Lei do Desejo, a carniceira televisiva Victoria Abril em Átame!, o travesti-pai-de-família Lola em Tudo Sobre Minha Mãe), o Angel/Zahara/Ignacio/Juan interpretado por Gael Garcia Bernal é o auge da baixeza e da falta de escrúpulos – e ainda assim consegue ganhar a empatia do público. A reveladora conversa que seu personagem desenvolve com Enrique em uma das últimas cenas de Má Educação é responsável por uma sensação de angústia que deixa o público sem saber quem engana quem.

Mas o lado *noir* das personagens de Má Educação não se resume, no entanto, à figura de Juan/Angel. Os padres Manolo e José são inescrupulosos e até o aplicado aluno Ignacio transforma-se em um transgênero (ou transexual) rumo a auto-destruição por conta da dependência química. Os personagens desse filme possuem uma conduta moral que variam entre o repulsivo e o condenável, em que nenhum dos personagens principais

---

<sup>113</sup> Primeiro trabalho do diretor com Antonio Banderas e Cecília Roth, protagonista do clássico Tudo Sobre Minha Mãe.

é bom. Não há ninguém simpático, ingênuo ou encantador com quem o público possa se identificar. Mesmo assim, Almodóvar tenta abster-se de julgar os personagens.

O único julgamento que não é poupado é o da instituição da igreja católica. Má Educação tem papel especial na trajetória fílmica desse diretor que desde 1987 vinha rascunhando um roteiro que abordasse a rígida educação católica em um país regido por uma severa ditadura. Em A Lei do Desejo, a personagem de Carmem Maura entra na igreja do colégio onde havia estudado para chantagear aos padres que lhe abusaram quando era jovem. Como assinala Almodóvar, “Carmem es una sombra premonidora de Zahara<sup>114</sup>”. Acertadamente o diretor esperou atingir certa maturidade artística antes de se aventurar a tratar de temas polêmicos como a pedofilia em uma escola católica. Agora, em sua consolidação estética e narrativa menos panfletária, Almodóvar conseguiu realizar um roteiro cheio de relações complexas e tramas ardilosas que se cruzam em situações banais e se resolvem de maneira magnífica. Em entrevista à **Revista de Cinema** o diretor afirma:

Com Má Educação quero denunciar a péssima educação, isto é, a educação religiosa que tiveram a minha geração e as gerações posteriores, onde o sexual dos menores era cotidiano; era realmente a coisa mais normal no colégio<sup>115</sup>.

Mesmo as seqüências de suaves e divertidas canções como *Quizás, quizás, quizás* e *Moon River* não aliviam a tensão desse duro filme onde os temas da pedofilia infantil, do desejo de transformar o corpo físico e da vontade de fazer um filme são guiados pela paixão inescrupulosa dos protagonistas. Esse detalhe afasta o público de Má Educação. E Almodóvar é ainda mais provocativo ao colocar o galã mexicano Gael García Bernal em

---

<sup>114</sup>Entrevista de Pedro Almodóvar disponível no site <http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar>. Acesso em 14 out 2004.

<sup>115</sup> CUNHA, 2007.



pesadas seqüências homossexuais, recebidas com certo rechaço pelos/as espectadores/as mais conservadores.

### **Temporalidade dos Filmes Trabalhados**

Os filmes trabalhados trazem implicitamente as marcas de desejos profundos de um diretor inserido na sociedade espanhola contemporânea, mas também inteirado sobre fatos significativos em outros lugares ao redor do mundo. Referenciando desejos socavados por quatro décadas de uma severa ditadura, Almodóvar dá voz a mudanças enormes dentro de uma mesma sociedade marcada por diferentes temporalidades: um passado autoritário cujas marcas permanecem indelévels e a liberdade adquirida com o *destape* e reforçada com as mudanças no começo do século XXI. Parto da análise de filmes que me permitem discorrer sobre essa transformação na Espanha, expondo as novidades e contradições existentes particularmente nas distintas identificações entre os sexos/gêneros numa sociedade ocidental.

Em Tudo Sobre Minha Mãe o filho da freira Rosa nasce no dia em que Jorge Videla é preso, no ano de 1983. Um detalhe que para muitos/as passa despercebido, mas Almodóvar faz questão de ressaltar a importância dessa data para a personagem Manuela, de nacionalidade argentina. Jorge Rafael Videla foi presidente da Argentina (1976-1981) e em 1983 foi julgado e declarado culpado pelo assassinato e desaparecimento de milhares de cidadãos durante o seu governo. Teve sua prisão perpétua declarada em 1985 e marcou profundamente a história argentina por ter sido um dos ditadores mais severos durante o período militar<sup>116</sup>. Em Fale com Ela Almodóvar reforça mais uma vez seu repúdio às guerras<sup>117</sup>, recordando os conflitos no Vietnã no momento em que o jornalista

---

<sup>116</sup> Também no ano de 1983 foram realizadas as primeiras eleições democráticas na Argentina, após 7 anos da última ditadura. Informações disponíveis em <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Jorge\\_Rafael\\_Videla](http://pt.wikipedia.org/wiki/Jorge_Rafael_Videla)>. Acesso em 14 mai 2007.

<sup>117</sup> Pedro Almodóvar é reconhecido por sua postura anti-bélica, tendo inclusive manifestado sua posição contrária à intervenção norte-americana no Iraque na cerimônia de premiação do Oscar de 1999.

Marco e sua ex-esposa estão acampados em meio aos embates armados que acontecem no local. Em Má Educação uma das temporalidades é o final dos anos 1970, cuja sensação de “ressurreição” após a morte de Franco pode ser evidenciada nas palavras proferidas pelo personagem de Zahara, dirigidas ao padre Manolo: “La gente ha cambiado. Estamos en el 77”. Esta sociedad valora más mi libertad que su hipocresía”. Não por coincidência no ano de 1977 ocorreram as primeiras eleições legislativas democráticas na Espanha, depois de 42 anos de ditadura.

Assim, estou trabalhando com múltiplas temporalidades, a que os filmes focalizam e a em que os filmes foram produzidos. Esses distintos períodos aos quais os filmes remetem ilustram a posição crítica do diretor Pedro Almodóvar frente a situações políticas que agravaram a intolerância humana em relação aos sujeitos que não contemplam os modelos impostos pelas normas, no caso, a dos regimes políticos em vigor nesses países. Infelizmente muitos sujeitos que hoje assumem a postura antiessencialista *queer* frente a um coercitivo binarismo da diferença sexual são tratados com a mesma severidade e truculência de outrora, por cometerem o mesmo desacato da transgressão, só que dessa vez tentam escapar do aprisionamento da heterossexualidade compulsória.

Analisar os filmes citados à luz da história do tempo presente me permite relacionar essas produções a alguns fatos marcantes na luta pela discriminação das diferenças sexuais, fatos que fortaleceram e deram respaldo a essa filmografia. Dentre eles, cito a abolição dos chamados “grupos de risco<sup>118</sup>” como principais difusores do vírus HIV, as ações de vários movimentos sociais com o intuito de promover políticas públicas que contemplem os sujeitos que não comungam da heterossexualidade (Gays, Lésbicas,

---

<sup>118</sup> No início dos anos 1980 trabalhava-se com o conceito de “grupos de risco” para designar os “transmissores potenciais” do vírus da AIDS, os quais seriam os hemofílicos, as prostitutas, os homossexuais e os usuários de drogas injetáveis.

Bissexuais, Transexuais e Transgêneros), a criação da Parada do Orgulho Gay (hoje denominada Parada GLBT), atualmente na sua 12ª edição; as recorrentes denúncias de abuso sexual e sua seqüencial punição; o reconhecimento, por parte da medicina, do prevaecimento da identidade de gênero de um sujeito mais do que o seu sexo biológico na cirurgia de redesignação sexual, entre outros.

Inserido num contexto social repleto de manifestações que evidenciam as alteridades ao pares binários, o público não repele incisivamente um filme onde as relações afetivas/sexuais ocorrem entre pessoas de mesmo sexo/gênero e tampouco espera uma punição ou um tratamento discriminatório em relação as esses sujeitos. Justamente o que atrai nos filmes de Almodóvar (da mesma forma que repele) é sua posição em favor de permutações híbridas entre as identificações sexuais, representada através de seus personagens. Sua sensibilidade frente a esses fatos mostra o contexto a partir do qual os filmes foram produzidos, evidenciando a imbricação mútua entre o cinema e a sociedade.

## CAPÍTULO II

### **A tecnologia a serviço da imaginação: as múltiplas sexualidades que constituem o estilo almodovariano**

#### **A dimensão sexuada do cinema**

O cinema é um meio de comunicação de massas que há pouco mais de um século desenvolve papel importantíssimo na construção social, política e cultural da sociedade moderna. Inserido na indústria cultural, constitui-se de uma linguagem passível de múltiplas interpretações, portadora de mensagens com base em uma ideologia previamente estabelecida. De acordo com Ferro<sup>119</sup> “um filme, seja ele qual for, sempre vai além de seu próprio conteúdo”. Mais que uma forma de realidade materializada através da ficção do jogo de imagens, sons e textos, a obra oculta significações não-visíveis, subliminares e subjetivas que só adquirem significação nas diversas formas de recepção do público.

Os filmes, eixo central dessa grande instituição que é a indústria cinematográfica, são constituídos de uma dimensão sexuada que trabalha com os impulsos e desejos dos espectadores, reforçando o papel do cinema na condição de “um poderoso instrumento de dominação social e sexual, ao mesmo tempo em que trabalha as contradições engendradas por estas relações<sup>120</sup>”. São também espaços para a produção subjetiva e, no caso do cinema, “produzirão sujeitos sempre do ponto de vista da sujeição e da heteronomia, tendo em vista uma única ordem simbólica, a ordem patriarcal<sup>121</sup>”, que emprega o fator

---

<sup>119</sup> FERRO, Ibidem, p.14.

<sup>120</sup> SELLIER, Geneviève. **A contribuição dos *genders studies* aos estudos filmicos**. Tradução de Liliane Machado. Revista eletrônica LABRYS, nº 1-2, julho/dezembro 2002. Disponível em <[http://www.unb.br/ih/his/gefem/labrys1\\_2/](http://www.unb.br/ih/his/gefem/labrys1_2/)>. Acesso em 10 jun 2004.

<sup>121</sup> ASSIS CÉSAR, Maria Rita de. Notas para um cinema da diferença. Algumas imagens de mulheres em filmes recentes. In: Representações de gênero no cinema. **Caderno de pesquisa e debate do Núcleo de Estudos de Gênero/UFPR**. nº 2, dezembro de 2003, p. 110-130, pp. 113.

bruto da diferença biológica a fim de produzir e hierarquizar as diferenças de gênero. Dentro desse paradoxo do falocentrismo a mulher é uma eterna vítima, já que carece do falo e, conseqüentemente, do poder simbólico que esse representa.

Entretanto, a partir da década de 1970, os estudos feministas passaram a questionar e a criticar a divisão dos papéis de gênero<sup>122</sup> no cinema, reivindicando também às mulheres a posição de sujeitos do olhar nas narrativas fílmicas. A teoria feminista do cinema mostrou como a narratividade<sup>123</sup> contribui para fixar imagens a pontos não-contraditórios de identificação, de modo que a diferença sexual seja reconfirmada e qualquer ambigüidade reconciliada pela conclusão narrativa. Essa leitura de filmes como textos procura revelar um subtexto invisível encontrado ali, em colaboração com a repressão do olhar da mulher<sup>124</sup> (evidenciando os signos de sua elisão no texto). É a elisão da mulher que é representada num filme ao invés de uma imagem positiva ou negativa; e o que a representação da mulher como imagem realiza é negar às mulheres o status de sujeitos tanto na tela (num simples plano) quanto no cinema.

Para se contrapor a essa estrutura dominante e hegemônica, as mulheres passaram a exercer efetivamente o poder de nomear, dirigir e produzir filmes. No início dessa década, as mulheres redescobriram os filmes de mulheres, as diretoras, as roteiristas e as atrizes esquecidas. De acordo com Stam<sup>125</sup>,

Em termos de autoria, a teoria feminista do cinema criticou o masculinismo de ‘clube do Bolinha’ da teoria do autor, ao mesmo tempo possibilitando o resgate ‘arqueológico’ de autoras como Alice Guy-Blache (supostamente a primeira cineasta profissional do mundo)

---

<sup>122</sup> Práticas associadas aos homens ou mulheres. Mudam de uma cultura para a outra, de acordo com as posições de poder e reconhecimento de determinadas situações e práticas em cada época.

<sup>123</sup> Narrativa é aqui entendida como a forma de contar uma história. Relato, ordem, etapas a serem seguidas pelo/a narrador/a.

<sup>124</sup> Mesmo que até a década de 1940 grande parte do público dos cinemas era composto por mulheres e que em alguns filmes elas apareçam como protagonista, essas teóricas chamam a atenção para o “papel do voyeurismo, do fetichismo e do narcisismo na construção de uma visão masculina da mulher” (STAM, 2003, p. 195).

<sup>125</sup> STAM, Ibidem, p. 194-5.

(...) e Gilda de Abreu e Carmen Santos no Brasil (...) e logo revisitaram a questão autoral de uma perspectiva feminista, exemplificada por autoras como Germaine Dulac e Agnes Varda..

Novas reflexões sobre estilo, processos de produção e sobre a questão do olhar feminino também foram deflagradas pelas teóricas feministas, que “impulsionou uma “revisão” da história do cinema, recaindo as críticas feministas primeiramente sobre o cinema clássico e dominante de Hollywood, o chamado cinema de *mainstream*, cuja magia do estilo codificou o erótico dentro da ordem patriarcal dominante”<sup>126</sup>.

Nesse período, a crítica fílmica feminista<sup>127</sup> foi fortemente influenciada pela teoria pós-estruturalista francesa, direcionando seu foco de análise para a diferença entre os sexos. Semiótica e psicanálise são duas vertentes que dão novo fôlego às críticas feministas. A semiologia detém-se mais no plano da edição, posicionamento de câmera, enquadramentos, enquanto a psicanálise centra-se na articulação de conceitos como prazer, subjetividade, desejo e sexualidade.

A partir dessas abordagens teóricas, o que importa não é em si o conteúdo dos filmes e sim o processo pelo qual ele constrói significados. E foi exatamente por apresentar representações particulares da diferença sexual que o cinema clássico foi o alvo preferencial da crítica feminista. Se o olhar e o prazer visual nos filmes clássicos eram majoritariamente masculinos, se a imagem da mulher lembrava sempre a falta do falo (e o complexo da castração) e se as mulheres eram usualmente filmadas num ângulo de cima para baixo de modo a ficarem diminuídas perante os homens<sup>128</sup>, o caminho mais “fácil” a ser seguido pelas produtoras feministas era “deixar de lado as técnicas tradicionais do aparato cinematográfico e desenvolver a estética específica do filme

<sup>126</sup> MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (org). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983, p. 437 – 453, pp. 440.

<sup>127</sup> Nesse período a revista *Screen* compilava grande parte desses artigos que eram, em sua maioria, vinculados à psicanálise (MULVEY, Ibidem).

<sup>128</sup> Exceto nos filmes *noirs*, onde a *femme fatale* era geralmente a protagonista que punha em risco a integridade e conduta masculina.

feminista experimental, o contra-cinema<sup>129</sup>”. Essa posição foi defendida principalmente por Laura Mulvey e relativizada por Ann Kaplan, que defendia a necessidade de se utilizar das narrativas filmicas clássicas para as próprias finalidades feministas.

O interesse de Mulvey era na produção de uma crítica feminista ao cinema narrativo tradicional e a ruptura com seus regimes de prazer visual, única possibilidade de construção de um contra-cinema. Alçada nas reflexões psicanalíticas freudianas e feministas, Mulvey desenvolveu a teoria de que no cinema de *mainstream* o olhar sobre os personagens era predominantemente “masculino”; isto é, produziam-se filmes sempre a partir da masculinização da posição do espectador e, conseqüentemente, das mulheres assumindo o lugar masculino do olhar e do prazer.

No entanto, continua-se a enfrentar uma dificuldade de elaboração de uma nova estrutura conceitual que não seja baseada na lógica dialética da oposição. O fazer cinematográfico constrói o modo como os filmes devem ser olhados e ele próprio é produzido dentro de uma sociedade que é predominantemente inserida nos discursos hegemônicos da cultura ocidental. Por isso, segundo Mulvey, o desafio à narrativa clássica do cinema para inventar uma nova linguagem de desejo em favor de um cinema alternativo às imagens de mulheres envolve a destruição do prazer visual como nós o conhecemos hoje. Assim, a proposta apresentada pela autora e pelas teóricas feministas é bem complexa se pensarmos como ela se efetivará na prática.

Discordo parcialmente dessa política e penso que a questão central é que o filme (re)produz percepções para reafirmar ou romper expectativas, hipóteses e conhecimentos do cotidiano. Pensar na destruição do prazer visual como estratégia possível para uma maior valorização das mulheres no cinema não me parece ser a alternativa mais viável.

---

<sup>129</sup> SMELIK, Anneke. O que atinge o olhar: estudos filmicos feministas. In: BUKEIMA, Rosemarie; SMELIK, Anneke (orgs). **Womans Studies and Culture: A feminist Introduction**. Londres, Nova Jersey: Zed Books, 1993, p. 05 (Tradução livre de Guacira Lopes Louro).

Concordo, entretanto, que devemos reivindicar a participação das mulheres (e de tantos outros grupos que não se sentem representados pelo *mainstream* de diretores, roteiristas e produtores) como definidoras também do que deve ou não ser visível no cinema e, principalmente, da diversificação das posições-de-sujeito designadas aos espectadores. Por isso, corroboro com o posicionamento de Paul Willemen, para o qual “o que importa não é se este prazer está presente ou ausente, mas o posicionamento do sujeito em relação a ele<sup>130</sup>”.

A psicanálise e a semiótica enquanto predominaram na produção fílmica feminista parecem que tentaram escamotear as diferenças entre as mulheres, além de não privilegiar as intersecções com outras categorias<sup>131</sup>. Assim, surgem outras manifestações importantes fora do movimento organizado feminista que, mesmo de forma menos consciente e militante, apontaram para novas perspectivas culturais no cinema, propiciando um campo muito instigante para as pesquisas da contemporaneidade. Os olhares sobre os filmes que apresentam pluralidades de formas de ser feminino, masculino e manifestações de sexualidades que nesse trabalho denominamos *queers*, são um exemplo. O grande desafio ao projeto de cinema feminista e do cinema *queer* não é simplesmente aniquilar a escopofilia, o fetichismo e o voyerismo, mas construir um outro objeto de visão e as condições de visibilidade para um sujeito social diferente, tal qual propõe Teresa de Lauretis ao formular o conceito de sujeito do feminismo. Esse sujeito não tem de ser necessariamente a mulher ou as mulheres, mas um construto teórico e uma forma de

---

<sup>130</sup> WILLEMEN apud LAURETIS, Teresa de. “Imaginação”. In: **Representações de Gênero no Cinema**. Caderno de pesquisa e debate do Núcleo de Estudos de Gênero/UFPR, n.º 2, dezembro de 2003, p. 01 – 79, pp. 76.

<sup>131</sup> A eclosão da psicanálise, principalmente na França e na Argentina, e sua chegada na Espanha durante a década de 1960, não passaram despercebidas por Almodóvar. Loucos, psiquiatras e psicanalistas aparecem ao largo de sua filmografia e, mais recentemente essa influência é notada em Fale com Ela, quando Benigno é enquadrado no parecer clínico da psicopatia, após ser preso pelo abuso sexual de Alicia.



conceptualização que explicam certos processos, entre os quais as “tecnologias” de produção dos sexos, indicadas por Foucault.

No contexto dessas discussões, o cinema de Almodóvar é considerado uma crítica ao modelo do cinema de *mainstream*, justamente por desafiar esse “padrão” de sexualidade dominante, explorando as subjetividades e corporalidades que fogem à inteligibilidade de gênero. As películas de Almodóvar rechaçam as tradições opressivas e desvelam a desintegração dos binarismos dos sexos/gêneros. A representação de personagens *queers* abre possibilidades liberatórias contra as convenções limitadoras de um sistema discriminatório e de certa forma segregacionista, que por muito tempo privilegiou as estruturas binárias de identificação sexual. Seus filmes trazem as identificações *queers* no cerne das narrativas. A meu ver, elementos textuais, sonoros e imagéticos são postos em ação de forma performativa, para desestabilizar significantes que privilegiariam a sexualidade hegemônica. Essa desconstrução dos binarismos no cinema denuncia como os gêneros e as sexualidades são constantemente produzidos e ensinados por meio de suas representações. Dessa forma, vejo o cinema como um veículo de transformação social na medida em que desestrutura um modo “universalizante” das representações de sexo/gênero que liga o masculino e feminino a determinados papéis, direciona seus desejos e limita suas práticas.

Acredito que muitas das características impressas nos filmes de Almodóvar baseiam-se em percepções pessoais do próprio diretor, cuja homossexualidade é fator fundamental para uma interpretação de mundo distinta daqueles/as que comungam da heterossexualidade. Entretanto reafirmo que o contexto histórico, o acesso cultural, a posição social, a condição econômica, entre tantos outros fatores, também moldam a produção de Almodóvar, mas certamente as cotidianas provocações da opressão patriarcal

e heterossexista colaboram na eleição das temáticas e formas de abordagens de seus filmes. Isso não quer dizer que todos/as homossexuais e sujeitos que se identificam como *queers* partilham de uma mesma percepção que o diretor. Como afirma Silva<sup>132</sup>, para diretores como Almodóvar palavras como moral, natural, liberdade, adquirem significados que não os da sexualidade dominante, num sistema de signos que possuem significação diferenciada. Sendo uma “tecnologia do gênero”, o cinema é composto a partir de um arsenal de práticas de poder que constroem/são construídas pelo gênero e também pelas diversas sexualidades, sendo componentes do processo de representação dos sexos/gêneros.

Nos filmes dirigidos por Almodóvar dificilmente encontraremos uma trama baseada na figura do homem estritamente heterossexual, branco, de classe média, como referência de sujeito central do desejo. Duas mulheres em coma e os homens que vivem por elas, uma mãe desesperada à procura do travesti pai de seu filho e um ator homossexual que finge ser seu irmão, são algumas das figuras centrais das obras trabalhadas e estão longe de se encaixar no modelo de sujeito histórico universal. Embora



Figura6: Manuela, irmã Rosa e sua mãe (Tudo sobre Minha Mãe)

se utilizando de elementos cenográficos e estruturas narrativas como o melodrama, a iconografia própria desenvolvida por Almodóvar chama a atenção para “outras perguntas diante de outros desejos<sup>133</sup>”, com personagens assumindo

outras posturas em situações cotidianas.

Exemplo disso em Tudo sobre Minha Mãe está na cena em que a freira Rosa confunde Manuela com uma das prostitutas assistidas por ela na periferia de Barcelona.

<sup>132</sup> SILVA, 1996, p. 70-75.

<sup>133</sup> SILVA, Ibidem, p. 71.

Manuela surpreende aos/às espectadores/as ao não desmentir o mal-entendido, esclarecendo mais tarde que essa foi uma invenção de Agrado, sua amiga, e que não tem a menor importância se ela era ou não prostituta. Não fosse a desenvoltura de Almodóvar ao lidar com temáticas como a prostituição, quaisquer outros/as personagens de outros/as diretores/as tratariam de deixar clara a divisão entre os sujeitos “aceitos” moral e socialmente, e os párias que estão à margem da sociedade, não permitindo essa confusão. O diretor espanhol mostra essa separação através de inúmeras cenas nas quais seus personagens padecem de discriminação<sup>134</sup>, mas exhibe também o lado humano e solidário dos sujeitos que vivem nessa fronteira. Nesse mesmo filme, diante de uma situação inusitada Agrado faz o personagem Mario refletir sobre porque travestis são claramente erotizados por possuírem um pênis, já que homens heterossexuais ou homossexuais também o têm. A cena transcorre da seguinte maneira, com Mario iniciando o diálogo:

- Anoche no he dormido bien. Pongo todo el día nervioso. Tú no me harías una mamada?

- Oye, aquí no entra en la cabeza que yo estoy jubilada.

- Bueno, no quiero que piense eso. Es que como pasé todo el día nervioso creo que una mamada me relajaría.

- Bueno, démelo una a mí que yo también estoy nerviosa.

- Sería la primera vez que le como la polla a una mujer, pero si es necesario...

- Que obsesión esa compañía tiene con mi polla. Como si yo fuera la única. Tu también no tiene polla?

- Sí.

- Y te va la gente pidiendo por la calle que te coman la polla porque tu tenga polla?

- No.

- No? Entonces... pues mira, te voy a comer la polla para ver lo abierta que soy y lo sensible que soy con estas cosas.



Figura 7: Agrado e Marco (Tudo sobre Minha Mãe)

<sup>134</sup> Como na cena em que o farmacêutico não se aproxima de Agrado por perceber que ela é um travesti.

Para mim o que a reclamação de Agrado enseja é a reflexão sobre porque facilmente se confunde uma travesti com um objeto sexual, ao qual se demanda a satisfação de desejos físicos como se a pessoa coagida tivesse de estar disponível a qualquer interpelação. Através desse diálogo, Agrado faz Mario colocar-se no lugar dela e pensar no por que não confundem a ele com um objeto sexual também, questionando a máxima de que os sujeitos que não comungam da heterossexualidade são promíscuos.

Em Fale com Ela Lydia é uma mulher extremamente corajosa, seguidora do desejo de seu pai, que sempre quis ser toureiro. Mistura características tradicionalmente associadas ao masculino (virilidade e frieza na tauromaquia) com elementos usualmente relacionados ao feminino (sedução e perturbação ao ser abandonada pelo amante), fusão responsável pelo caráter conflituoso e contraditório da personagem. Como bem observou Felipe,

O perfil híbrido da personagem fica explícito quando, na cena da tourada, Lydia enfrenta e vence o touro (ato associado à virilidade) ao som de Elis Regina, cuja voz interpreta a devoção de uma mulher ao seu bem-amado, o que remete ao sentimentalismo atribuído ao sexo feminino<sup>135</sup>.

Em Má Educação, a cena do abuso sexual de Ignacio, ainda criança, é embalada



Figura 8: Padre Manolo e Ignacio (Má Educação)

pela canção “Moon River”, internacionalmente conhecida pela interpretação romântica de Audrey Hepburn, no filme Breakfast at Tiffany's (1961)<sup>136</sup>. O que outrora fora

utilizado como fundo musical para um lindo casal heterossexual, com Almodóvar torna-se uma espécie de canto de sedução da sereia, cujo desfecho é flagelante.

<sup>135</sup> FELIPPE, Ibidem, p. 405.

<sup>136</sup> Composta na década de 1940 por Johnny Mercer e Henry Mancini, “Moon River” foi regravada posteriormente por grandes artistas como Frank Sinatra, Morrissey, REM, etc. Disponível em <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Moon\\_River](http://pt.wikipedia.org/wiki/Moon_River)>.

Essas cenas passíveis de uma leitura dialógica sobre os papéis de gênero e sexualidade e da subversão de elementos tradicionais da narrativa fílmica, abrem possibilidade para uma cadeia de relações que podemos denominar *queer*. As relações intertextuais analisadas sob uma perspectiva *queer* trazem essas mulheres que, como Agrado e Lydia, mexem completamente com os padrões impostos por um modelo dominante de sociedade.

Privilegio essas identificações *queers* no cinema porque esse se constitui como uma das mais importantes fontes de produções discursivas<sup>137</sup>, de subjetividades e de prazeres, dado o seu potencial de encantamento, distração e alcance social. Ademais, é um mecanismo capaz de (re)produzir os preconceitos e estereótipos em torno dessas identificações através dos discursos por ele gerados e legitimados, da mesma maneira que tem o poder de transcendê-los, como em grande parte dos filmes de Almodóvar.

### **O cinema como tecnologia do gênero**

Aderindo à proposta de trabalhar o cinema como uma tecnologia do gênero, me proponho a discutir a constituição desse conceito e sua articulação com os preceitos de “imaginação”, ambos propostos por Teresa de Lauretis<sup>138</sup>, aplicando-os aos filmes interpretados.

Cada sociedade possui um sistema de sexo-gênero que se encontra ligado a fatores políticos, culturais e econômicos. Lauretis afirma que “O sistema sexo-gênero é tanto uma construção sociocultural quanto um aparato semiótico, um sistema de significação

---

<sup>137</sup> Os discursos são aqui entendidos de acordo com Foucault (1996), como produtores dos objetos dos quais falam. FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso**. 5ª edição. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

<sup>138</sup> Teresa de Lauretis é professora no departamento História da Consciência da Universidade da Califórnia, Santa Cruz e uma das principais teóricas da vertente semiológica de análise fílmica.

que atribui significado (identidade, valor, prestígio...) a indivíduos dentro da sociedade<sup>139</sup>”, valorando determinados sujeitos e desqualificando outros. Para ela, o gênero era produzido por várias tecnologias sociais, inclusive o cinema. Tecnologias complexas que modelam os indivíduos, destinando-lhes um papel, uma função e um lugar.

O cinema, entendido como uma tecnologia do gênero, produz discursos que originam práticas cotidianas que trabalham com a representação e auto-representação do gênero. Essas tecnologias seriam “mecanismos institucionais e sociais que teriam o poder de controlar o campo da significação social e produzir, promover e implantar representações de gênero<sup>140</sup>”. Na obra de Almodóvar, a recorrência de personagens ditos marginais que levam em conta as diferenças entre os sexos/gêneros e emancipam outras possibilidades de identificação é reflexo da nova mentalidade de um país mais cético e hedonista que já não vive sobre a regência de padrões impostos por uma ferrenha ditadura, a qual proibia qualquer tipo de representação no cinema das “perversões sexuais” (entre elas a homossexualidade), a alusão ao aborto e ao adultério e dublava os filmes estrangeiros desde 1940<sup>141</sup>.

De acordo com Lauretis, a tecnologia do gênero é formada pela ideologia de gênero (ou inteligibilidade de gênero, segundo Butler<sup>142</sup>), a qual transforma os sujeitos em seres gendrados. Ou seja, a ideologia de gênero que atua no cinema ocidental está centrada na lógica dos binarismos sexuais, os quais têm como matriz o homem branco, classe média e heterossexual. Entretanto, a partir de meados de 1970, os estudos

---

<sup>139</sup> LAURETIS, Teresa de. Tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 206-242, pp. 212.

<sup>140</sup> GANDELMAN, Luciana. Gênero e Ensino: parâmetros curriculares, fundacionalismo biológico e teorias feministas. In: ABREU, Martha; SOIHET, Rachel. **Ensino de História**. Conceitos, temáticas e metodologia. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 209-220, pp. 217.

<sup>141</sup> De acordo com SILVA (1996, p. 64), “é importante salientar que a constante presença da dublagem nos filmes de Almodóvar é uma alusão paródica a essa absurda tentativa”.

<sup>142</sup> BUTLER, 2003.

feministas despertaram para sua cumplicidade com essa ideologia, percebendo que as consequências do prevalecimento desses valores não permaneciam somente no âmbito econômico, mas também no campo das subjetividades.

Se o cinema compõe as diversas tecnologias de gênero e de corpo, ele não está imune às transgressões. Foi assim que da simples denúncia aos estereótipos homofóbicos como a vampira lésbica ou o assassino gay<sup>143</sup>, que principalmente com o advento dos estudos feministas e da teoria *queer*, pesquisadores/as passaram a verificar como esses estereótipos funcionavam como complexos dispositivos normalizadores da heterossexualidade, marginalizando as sexualidades discordantes.

A necessidade de transgressão dessas atribuições generificadas difundidas pela ideologia do gênero que Teresa de Lauretis aborda em seu artigo intitulado “Tecnologia do gênero” – transgressão compreendida e trabalhada pelo diretor Pedro Almodóvar, que faz dos filmes um meio de se contrapor a essa imposição. Nesse texto a autora abre um interessante debate sobre o conceito de gênero, propondo uma discussão sobre como esta categoria também tem suas dimensões limitadoras. Fazendo uma relação com a teoria da ideologia proposta por Althusser, Lauretis afirma que a ideologia atua também como um *locus* da construção do gênero, sendo que esse “tem a função (que o define) de constituir indivíduos concretos em homens e mulheres<sup>144</sup>”. De acordo com Lauretis, houve uma inclinação dos estudos culturais e feministas nas décadas de 1960/70 que se centravam na identidade e na diferença sexual, os quais expressavam uma certa tendência de universalização da dicotomia homem/mulher. Assim, o pensamento feminista acabava amarrado aos termos do patriarcado ocidental, tendendo a reproduzir-se, retextualizar-se, mesmo nas reescritas feministas das narrativas culturais.

---

<sup>143</sup> Para citar apenas dois exemplos ilustrativos, indico o filme *Fome de Viver* (1983), que trás um romance vivido pelas personagens de Catherine Deneuve e Susan Sarandon, e o clássico da filmografia do diretor grego Konstantinos Costa-Gravas, *Z* (1969), onde Marcel Bozzuffi interpreta um ambíguo assassino gay.

<sup>144</sup> LAURETIS, 1994, p. 213.

Em contrapartida, Lauretis propõe a noção de subjetividade múltipla e, portanto, não unificada. Tentando abrir um caminho possível para superar os limites que a noção de relações de gênero vinha trazendo para a análise semiológica, passa a trabalhar num quadro que privilegia a configuração variável de posicionalidades discursivas sexuais. Então, o sistema sexo/gênero<sup>145</sup> deixa de ser visto como constituinte de uma esfera autônoma e passa a ser considerado como uma posição da vida social em geral.

É nesse sentido que Lauretis elabora o conceito de sujeito do feminismo, distinto tanto da idéia de mulher como essência inerente a todas as mulheres quanto da noção de gênero que define a mulher enquanto ser histórico, gerado pelas relações sociais. A vantagem maior do conceito sujeito do feminismo é a de atuar num espaço ambíguo e exterior ao quadro das representações tradicionais. Ainda que não se abandone o trabalho com as formações discursivas e as estruturas de representação das relações de gênero, torna-se possível a inclusão daquilo que estas representações deixam de fora: os espaços sociais ou discursivos produzidos nas margens, nas entrelinhas e nas novas formas de organização. Nesse sentido, o cinema igualmente deve levar em consideração as posições cambiantes, deslizantes e não-fixas dos sujeitos em relação aos gêneros<sup>146</sup>.

Concordo com a perspectiva de Lauretis, a qual afirma que o gênero deve ser pensado a partir de uma visão teórica foucaultiana, como uma “tecnologia sexual”, como algo que não é propriedade de corpos, existente *a priori* nos seres humanos, mas como um produto de certas tecnologias sociais. “O gênero, como representação e como auto-representação, é produto de diferentes tecnologias sociais, como o **cinema**, por exemplo,

---

<sup>145</sup> O termo ‘sistema sexo/gênero’ foi cunhado por Gayle Rubin, em 1975, e refere-se a “um grupo de arranjos sociais pelo qual a matéria-prima biológica do sexo e da procriação humana é moldada pela intervenção social humana”, sendo produtos sociais em si. RUBIN, Gayle. **A Circulação das Mulheres**: notas sobre a economia política dos sexos. Mimeo, 1975, p. 06.

<sup>146</sup> Como as figuras dramáticas de Almodóvar que desestabilizam o maniqueísmo dual da identificação através de comportamentos ambíguos em relação às práticas sexuais e nas cambiantes identificações de gênero que adotam.



e de discursos, epistemologias e práticas críticas institucionalizadas, bem como das práticas da vida cotidiana<sup>147</sup>”. Tomando de empréstimo a construção teórica de Foucault, Lauretis afirma que essas tecnologias, da qual o sujeito generificado seria produto, são tecnologias discursivas de poder, que englobam o saber sobre a sexualização infantil e feminina, o que permitiu, entre outros, a reprodução da mulher no cinema como objeto desejado e não como sujeito do olhar. Esses discursos, implementados pelas disciplinas, se institucionalizaram por sua articulação com as instituições apoiadas no Estado e se consolidaram na família, na escola, na igreja, etc – *locus* fundamentais na constituição dos sujeitos. Assim, os sujeitos vão construindo suas identidades em relações sociais atravessadas por diferentes discursos, símbolos, representações e práticas. E principalmente, não seria somente entre sociedades e entre períodos históricos que as concepções de gênero diferem, mas no interior mesmo de uma dada sociedade. Uma análise de gênero em uma perspectiva foucaultiana supera a análise tradicional de construção de papéis sociais, femininos e masculinos, para uma perspectiva que compreende o gênero como constituinte da identidade dos sujeitos, assim como a classe e a raça/etnia:

Nessa perspectiva admite-se que as diferentes instituições e práticas sociais são constituídas pelos gêneros e também constituintes dos gêneros. Essas práticas e instituições “fabricam” os sujeitos (...) a justiça, a igreja, as práticas educativas ou de governo, a política, etc. são atravessadas pelos gêneros: essas instâncias são “generificadas”<sup>148</sup>.

De acordo com o entendimento de Lauretis, “os homens e mulheres são solicitados de maneira diferente por essas tecnologias, e têm investimentos conflitantes nos discursos e práticas da sexualidade<sup>149</sup>”, resultado de processos de produção e

---

<sup>147</sup> LAURETIS, 1994, p.208.

<sup>148</sup> LOURO, Guacira Lopes. *Corpos que escapam. Labrys: revista eletrônica de estudos feministas*, n. 4, ago/dez de 2003. Disponível em <[http://www.unb.br/ih/his/gefem/labrys1\\_2](http://www.unb.br/ih/his/gefem/labrys1_2)>, acesso em out 2004, p.25.

<sup>149</sup> LAURETIS apud STAM, 2003, p. 199.

diferenciação discursiva e cultural. Assim, a identificação, antes vista como monolítica, dispersa-se numa gama ampla e instável de posicionalidades.

A fim de exemplificar porque o cinema é uma tecnologia do gênero e como Almodóvar utiliza-se desse instrumento para gerar uma ampla possibilidade de identificações ao espectador, gerando vozes próprias particulares que levam em consideração o contexto sociocultural em que o público está inserido, gostaria de me remeter a uma cena do filme Má Educação. Trata-se da metanarrativa “A Visita”, iniciada com a imitação que Zahara faz de Sara Montiel.

Utilizando uma roupa ajustada ao corpo, feita com lantejoulas que imitam a “cor-de-pele” e pêlos pubianos, Zahara encanta o jovem Enrique Serrano com uma

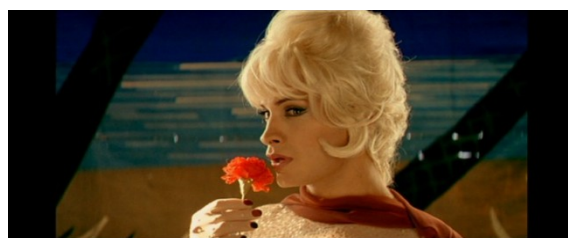


Figura 9: Zahara (Má Educação)

performance sensual da música “Quizás, quizás, quizás” e lhe joga uma flor, no intuito de provocar-lhe sexualmente. Após o término do espetáculo Enrique está embriagado do lado de fora da boate, tentando encontrar a chave de sua moto, quando Zahara o vê e se oferece para ajudá-lo. A câmera acompanha o deslocamento de Zahara até Enrique, quando esses começam a conversar:

- Qué te pasa?
- Es que no encuentro las llaves de la moto.
- Me permites ayudarte?
- Sí, claro.
- Sí?
- Ahã.
- Hum, aquí no están... a ver... aquí tampoco.
- Ah no?
- Aquí están!

O/a espectador/a é convidado/a a compartilhar do ponto de vista de Zahara, quando há um entrecruzamento de olhares sobre o corpo masculino de Enrique, em que a virilha, pernas e abdômen se oferecem indistintamente aos *voyeurs*, homossexuais ou

heterossexuais, onde os sujeitos do olhar são representados como equivalentes. Da mesma

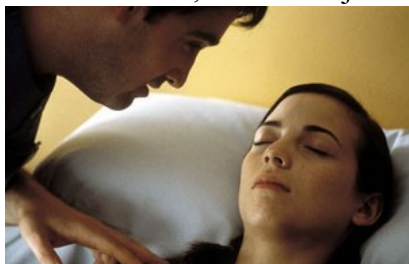


Figura 10: Benigno e Alicia (Fale com Ela)

forma, na cena em que Benigno faz a higiene íntima de Alicia, somos convidados/as a acariciar seu corpo inerte, como se fôssemos o prestativo enfermeiro. Alicia é uma espécie de mulher idealizada, utópica, muda, sujeita à

manipulação e disponível aos olhares desejosos, tanto masculinos quanto femininos.

Jogando com o/a espectador/a e provocando fantasias sexuais a princípio incompatíveis, Almodóvar brinca com os mecanismos de identificação de seu público. Homossexual ou heterossexual, ambos ou nenhum, o/a espectador/a é levado a compartilhar do olhar de Zahara sobre o corpo do jovem motociclista. Nessa cena, o mecanismo da fantasia é literalmente evocado e Almodóvar trás, “ao invés de representação monolítica e fixa dos padrões sexuais, culturais, morais e sociais da ideologia dominante, um cinema que seja visto como uma *mise en scène* do desejo (...) abre possibilidade de um estudo que parta exatamente do questionamento dessa ideologia<sup>150</sup>”. Portanto, não é por acaso que utilizo seus filmes como fonte de discussão para uma cinematografia destoante do cinema de *mainstream*, podendo inclusive ser denominada *queer*.

Adotando essa perspectiva, destaco os personagens dos filmes abordados igualmente como possibilidades concretas de desafio a qualquer tipo de moralidade no que concerne à manifestação dos desejos nas práticas sexuais. No limiar da marginalidade dos binarismos de identificações, eles não se acomodam à condição de vítima e tampouco se sentem desconfortáveis com as situações de fronteiras. Pelo contrário, encaram com deleite a certeza de suas possibilidades de escolha. Como afirma França, “São sujeitos

---

<sup>150</sup> SILVA, 1996, p. 66.

que, em vez de se ressentirem com sua *mala suerte*<sup>151</sup>, tiram partido dela. Seus marginais fazem uma aclamação à diferença<sup>152</sup>”.

### **Instigando o olhar<sup>153</sup>: as identificações *queers* nos filmes de Almodóvar**

As potencialidades lúdicas e de apelo à imaginação, introduzidas por muitas das formas de comunicação de massa, parecem constituir um pedido para refletirmos sobre a identidade humana de um modo em que os termos “descentrada” e “fluida” são os que freqüentemente nos surgem<sup>154</sup>. A associação livre entre idéias, a instabilidade dos significados e a ausência de verdades universais parecem encontrar a sua concretização ideal nessa tecnologia que é o cinema. Contemporaneamente esse aparato da indústria cultural<sup>155</sup> emerge também como um sistema de práticas que permite uma compreensão de aspectos ligados à sexualidade, ao desejo e aos relacionamentos, constituindo-se em uma pedagogia cultural muito abrangente que interpela, de forma expressiva e peculiar, os sujeitos da “pós-modernidade”.

Com base nas reflexões de teóricas como Judith Butler (2003) e Jane Flax (1992), nesse trabalho a pós-modernidade é tida como um paradigma teórico que rejeita as metateorias globalizantes e universalizantes (que buscam as origens e leis causais de explicação dos fenômenos), entende o sujeito como múltiplo e contraditório e tem como característica um discurso desconstrutivo. De acordo com minha percepção, Pedro

---

<sup>151</sup> Idéia muito presente na cultura espanhola, a *mala suerte* refere-se às fatalidades do destino.

<sup>152</sup> FRANÇA, Lisa. A Invenção da Vida em Almodóvar. **Fragmentos de Cultura**. Goiânia, v. 15, nº 7, 2005, p. 1103-1113, pp. 1106.

<sup>153</sup> Utilizaremos o termo olhar em detrimento de ver pois, segundo o Dicionário Aurélio – Século XXI, o termo olhar significa pesquisar, observar, sondar, examinar, estudar.

<sup>154</sup> Parto do pressuposto que a identidade de um sujeito é uma construção, um processo nunca completado. Porém, no decorrer deste trabalho e de acordo com as reflexões de Stuart Hall, abandonarei intencionalmente essa nomenclatura e passarei a utilizar o termo identificação, cujo sentido nunca é completamente determinado.

<sup>155</sup> Entendo o cinema como um produto da indústria cultural mas também não menosprezo o seu caráter artístico pois “a obra de arte surge através da montagem, na qual cada fragmento é a reprodução de um acontecimento que nem constitui em si uma obra de arte, nem engendra uma obra de arte ao ser filmado” (BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Primeira versão (1936). **Magia e Técnica, Arte e Política**. Brasiliense: 1985).

Almodóvar se mostra particularmente interessado nessas identidades fragmentadas e as representa através de personagens *outsiders*, ou seja, que estão fora do padrão pretense de normalidade<sup>156</sup>. A título de exemplo, e por constituir a temática central desse trabalho, evoco alguns personagens que desconstroem a coerência ou inteligibilidade dos sexos/gêneros, desestabilizando os papéis atribuídos a cada um dos constituintes do eixo binário masculino/feminino.

Em Tudo Sobre Minha Mãe temos a travesti Lola, uma espécie de “personagem satélite<sup>157</sup>” que rejeita os ditames da sociedade convencional e ostenta uma mudança ousada no corpo e no estilo de vida. Assumindo um grande par de seios e uma identificação feminina, Lola surpreende à avó do



Figura 11: Lola (Tudo sobre Minha Mãe)

“terceiro” Esteban pelo fato de ser pai de seu neto. Essa paternidade de travestis instiga um debate entre os/as espectadores/as que se questionam sobre os limites da corporeidade, sexualidade e identidade de sexo/gênero, desestabilizando as estruturas de um par heterossexual com sua descendência. Nas duas situações que envolvem paternidades nesse filme o pai é a atraente travesti Lola, desestruturando a idéia do pai/masculino/heterossexual.

Paternidades ausentes ou papéis de gênero invertidos, sejam bem-vindos/as ao mundo dos personagens almodovarianos de Fale com Ela! Primeiramente gostaria de remeter-me ao personagem de Benigno. Criado somente pela mãe, há 15 anos Benigno não vê seu pai, o qual supõe viver na Suíça. Em decorrência da ausência paterna e pela enfermidade da mãe, Benigno aprende ofícios que são equivocadamente atribuídos a uma

---

<sup>156</sup> Porém Almodóvar não é o único diretor que o faz. Entre outros podemos citar o japonês Takeshi Kitano (Dolls – 2002) e o irlandês Neil Jordan (Traídos pelo Desejo – 1992 e Café da manhã em Plutão – 2005), entre tantos outros.

<sup>157</sup> Assim a denomino, pois sua recordação é evocada sempre da sucessão de algum fato importante no filme, o que não a torna uma personagem central.

dita “função” feminina, relacionada ao ato de cuidar. Bordar, maquiar, pentear e fazer as unhas de sua mãe são atividades cotidianas de Benigno, fato que somado à sua profissão (enfermeiro), gerou diversas dúvidas entre os/as enfermeiras do hospital onde trabalhava acerca de sua sexualidade. Já no caso da personagem Lydia González, o pai desenvolveu papel fundamental em sua escolha profissional<sup>158</sup>, mas a inversão dos papéis sociais usualmente atribuídos a homens e mulheres permanece com a figura da toureira. Usualmente desenvolvida por homens, essa função está intimamente relacionada à



Figura 12: Lydia (Fale com Ela)

coragem, virilidade e autocontrole, características associadas a um tipo de masculinidade hegemônica adotada por nossa sociedade ocidental. Lydia subverte totalmente essa “lógica”, dentro de uma sociedade

ainda marcada pelo regime franquista e caracterizada pela forte submissão das mulheres oriundas desse sistema.

Entre papéis de gênero e identificações sexuais oscilantes, Má Educação traz relações peculiares compostas também por paternidades ausentes. Transitando entre padres pedófilos que deixam a batina (Padre Manolo) e ator homossexual que se casa com uma figurinista (Juan/Angel), esse filme desestrutura completamente a noção de estabilidade dos



Figura 13: Zahara e Enrique (Má Educação)

sexos/gêneros ao mostrar a versatilidade de identificação sexual e das mudanças corporais do personagem interpretado por Gael García Bernal. O galã mexicano inicia o filme mantendo uma relação homossexual com o personagem Goded (enquanto interpreta a travesti Zahara), possui um envolvimento com o Sr. Beringer (padre Manolo depois de

---

<sup>158</sup> Ao ser questionada por Marco por que quis ser toureira, Lydia responde que seu pai sempre desejou ser e não pôde.

abandonar os votos) e termina com a figurinista da metanarrativa “A Visita”, interpretada por Leonor Watling.

### **Cinema como máquina de “imagenação”**

Igualmente proposto por Teresa de Lauretis, o conceito de “imagenação”<sup>159</sup> refere-se às representações imagéticas, ou seja, representações construídas com e a partir de imagens. Para explicar sua articulação com o cinema, Lauretis parte da assertiva de que qualquer imagem na nossa cultura está localizada dentro e é interpretada a partir do contexto abrangente das ideologias patriarcais - cujos valores e efeitos são sociais, subjetivos, estéticos e afetivos. Como uma máquina de “imagenação”, além de produzir imagens, produz a mulher (e outros sujeitos não privilegiados pela ordem falocêntrica) como imagem, geralmente como objeto do desejo, tornando-a uma espécie de mercadoria.

A preocupação em estudar o cinema como uma máquina de “imagenação” e também como uma tecnologia do gênero deve-se ao fato de Lauretis entender que um filme é uma “linguagem escrita (em imagens) da realidade<sup>160</sup>”. E essa linguagem escrita institui uma consciência cultural de pensamento como representação. O cinema é translingüístico, ele excede o aparato técnico para tornar-se uma dinâmica de afetos, sentimentos e idéias no momento da recepção. As leituras dos filmes são polifônicas porque todo o/a espectador/a, em maior ou menor grau, é um pouco editor/a na medida em que compara e analisa a informação por ele/a recebida com todo o seu arcabouço cultural. O/a espectador/a não é passivo/a diante desse meio e a necessidade de se problematizar a “imagenação” a partir do cinema é também em relação a sua consequência na produção do imaginário social. Como tem mostrado autores como

---

<sup>159</sup> Neologismo criado pelos tradutores para tentar capturar a essência da palavra inglesa *imaging*, sem correspondente na língua portuguesa. Ainda, esse texto constitui o segundo capítulo do livro **Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema**. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

<sup>160</sup> LAURETIS, 2003, p. 32.

Nestor García Canclini (1997) e Jesús Martín Barbero (1997), o cinema, mais do que um instrumento de lazer e diversão, é formador de imaginários coletivos a partir dos quais as pessoas se identificam e identificações de gênero e sexualidade parecem ser alguns dos temas preferenciais desses meios de comunicação.

Os filmes analisados de Pedro Almodóvar não trazem a sexualidade reduzida a uma diferença binária. Nessas obras, certas características e diálogos relativizam as supostas diferenças entre os sexos/gêneros, pois frequentemente identificamos atributos conflitantes nos personagens, que se convencionou dizer serem inerentes ao sexo/gênero “oposto”. O que está em jogo não são somente as imagens “negativas” de transgêneros drogados como Lola, em Tudo Sobre Minha Mãe, mas também as “positivas”, como a de Rosa, a freira bondosa e sempre pronta para ajudar. A questão não é tão simples – de modo que não podemos cair no clichê da oposição garota boa *versus* má. A preocupação aqui não é porque o espectador irá “absorver” inocente e diretamente essas representações. Parto do pressuposto de que as imagens, os textos e os sons são interpretados e significados a partir do contexto das ideologias patriarcais, cujos efeitos influenciam nas relações sociais e na constituição subjetiva, afetiva e moral de cada sujeito. Dessa forma os fatores históricos, os códigos de gênero, a memória e a fantasia atuam igualmente na produção da “imaginação” e das subjetividades.

As subjetividades produzidas pelos filmes são as distintas maneiras que as imagens (textos e sons) são vivenciadas pelas pessoas. Na medida em que o cinema dialoga com o público e com o meio do qual é originário, faz emergir discursos que vão muito além das ideologias que o forjam, produzindo distintas formas de recepção por parte do/a espectador/a. A produção dessas subjetividades, particularmente no cinema contemporâneo, constitui-se num poderoso aparato discursivo e político, uma vez que cria identificações próprias à linguagem cinematográfica. Nesse caso, a sujeição do/a



espectador/a às imagens é entendida como um processo de subjetivação, como reapropriação.

A relevância do/a espectador/a reside no fato de que o verdadeiro contexto cinematográfico não é apenas discursivo textual, é também o contexto da prática social, da ação humana que a obra tão bem representa na tela (a qual envolve tanto os cineastas quanto seu público)<sup>161</sup>. O/a espectador/a passa a ser o ponto de inteligibilidade e origem das representações. Por isso o cinema participa efetivamente na produção da subjetividade, articulando a ação humana, ou seja, a “imaginação” do cinema (processo de articulação – realizado pelos sujeitos – de significados a imagens)<sup>162</sup>. Portanto, as possibilidades de interpretações dos filmes analisados são tão amplas quanto são os números de espectadores/as dessas obras. Aqui, exponho apenas uma, procurando conciliá-la e contextualizá-la dentro das “regras do jogo” almodovariano.

### **Almodóvar, Sexo e Gênero**

Os filmes de Pedro Almodóvar desnudam o sexo, permitindo a identificação com a posição de sujeito do olhar na qual homens e mulheres podem afirmar, fantasiar e exercer não só o desejo como também uma certa autonomia em relação às práticas sexuais. Sua obra – reflexo de uma determinada perspectiva histórico-metodológica iniciada na década de 1980 – insere-se dentro da teoria desconstrucionista do feminismo, a qual reconhece que o socialmente diferente não tem que ser desqualificado, depreciado. Dentro dessa linha, os/as desconstrucionistas pensam as manifestações das sexualidades e

---

<sup>161</sup> MORETTIN, 2003.

<sup>162</sup> Entendo o primoroso papel da recepção no processo da produção de sentido de um filme, porém, dado que o enfoque desse trabalho é discutir qual a contribuição das obras do diretor espanhol Pedro Almodóvar ao debate sobre as atuais configurações das sexualidades contemporâneas, considero o aprofundamento dessas questões contraproducente. No entanto, informações complementares acerca da temática podem ser obtidas em BARTUCCI, Giovana (org.) **Psicanálise, Cinema e Estéticas de Subjetivação**. Rio de Janeiro: Imago, 2000.

dos desejos como uma completa dissociação entre sexo e gênero, não tratando o corpo físico como seu referencial.

Na obra de Almodóvar não existe um papel de gênero socialmente estabelecido em função do sexo/gênero do indivíduo. Tanto os masculinos quanto os femininos são construções que acontecem de acordo com as vivências de cada um dos personagens por ele trabalhados. E esses não são homens ou mulheres, eles estão homens ou mulheres, sendo passíveis de mudança de identificação sexual.

Desse modo, posso afirmar que os filmes analisados (Tudo Sobre Minha Mãe, Fale com Ela e Má Educação) foram construídos sob a perspectiva de olhares ambivalentes, tanto masculinos, como femininos e até quem sabe *queers*. Ao contrário do cinema de *mainstream* hollywoodiano, não é o corpo feminino que é transformado em objeto do olhar masculino, mas, na maioria das vezes, os corpos masculinos e de transgêneros são colocados sob a mira das câmeras. Nesse espaço, emerge uma particularidade do diretor na escolha de seus atores: é sempre um modelo de “homem”



Figura 14: Gael García Bernal

desejável tanto pelo público feminino quanto masculino que interpreta seus principais personagens gays, travestis, transgêneros ou transexuais. Assim, pode-se dizer que a obra de

Almodóvar é plural, pois convida o público

receptor a se identificar com o papel de sujeito do desejo, da ação ou do poder. No início de sua carreira o eleito foi Antonio Banderas, que desempenhou denso papel em A Lei do Desejo, (1987). Já em Má Educação, o escolhido foi o mexicano Gael García Bernal, que acaba surpreendendo com a atuação não menos que espetacular da travesti Zahara. De acordo com o diretor, o ator “Daba muy atractivo de chico y de chica. Y eso era esencial

para entender la relación de su personaje con el resto, la intensidad con que todos se obsesionan con él. Además, como no es muy alto era más fácil travestirlo<sup>163</sup>”.

Almodóvar não parece ser misógino, mas tampouco é feminista. Sua obra explora as possibilidades da construção social das identidades de gênero, brincando com a ficcionalidade e performatividade dessa categoria. Beleza e fealdade, virilidade e feminilidade, abstração e sentimentalismo são misturados de uma maneira única na filmografia do diretor que explora, através de sua obra, sua sexualidade, como também o fizeram Luchino Visconti, Andy Warhol e Rainer Fassbinder, entre outros. Almodóvar é também autor de obras impactantes que circulam o mundo. Ultrapassa os estereótipos das identificações *queers* como perversão, comicidade, escárnio, mercadoria, embora a maioria de seus personagens contenha uma mistura de cada um desses temperos.

Ao invés de preferir uma imagem positiva das identificações *queers* disfarçadas pela máscara da perfeição, Almodóvar lida abertamente com as contradições desse grupo. Uma abordagem que privilegiasse somente o aspecto positivo dessas identificações ignoraria o posicionamento e a perspectiva tanto do diretor como do público de maneira geral. Também não podemos ficar com a ingenuidade dos estereótipos desses grupos subalternos porque “cada imagem negativa de um grupo de pouca representatividade se torna, dentro das hermenêuticas da dominação, dolorosamente sobrecarregada de significado alegórico como parte do que Michael Rogin chama da ‘mais-valia simbólica’ dos povos oprimidos<sup>164</sup>”, ou seja, atuam de forma dolorosa sobre os grupos que representam, dado que nem todos esses grupos possuem articulações ou poder social para combatê-los. Nesse caso, o ônus da representação de estereótipos pode acarretar em um movimento contínuo de política social prejudicial e violência real contra pessoas que

---

<sup>163</sup>Entrevista de Pedro Almodóvar disponível no site <http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar>. Acesso em 14 out 2004.

<sup>164</sup> ROGIN *apud* STAM, Robert, SHOHAT, Ella. Estereótipo, Realismo e Representação Racial. Imagens, Campinas, n° 5, ago./dez. 1995, p. 72.

historicamente carecem de poder para controlar e subverter sua própria representação de marginalizados. É o caso das associações feitas no final de década de 1980 aos homossexuais como disseminadores de uma enfermidade letal: a AIDS. Em decorrência dessa ligação intrínseca do vírus HIV às práticas homossexuais, muitas pessoas foram impiedosamente discriminadas no âmbito das relações pessoais e, sobretudo, nas relações sociais de trabalho.

Percebo que Almodóvar nem sempre evoca estereótipos de identificações *queers* numa perspectiva simpática aos mesmos, procurando mostrar a ambigüidade dos sujeitos que vivem nos entre-lugares da sexualidade ao invés de somente elogiar suas diferenças. Em Tudo Sobre Minha Mãe, Lola é um transgênero machista, rouba as economias de sua melhor amiga e, mesmo ciente de sua soropositividade, mantém relações sexuais sem proteção, transmitindo o vírus HIV para a freira Rosa. No mesmo filme a personagem Agrado subverte as conotações discriminatórias de uma travesti vulgarmente sexualizada para explorar as tensões da amizade, solidariedade, cuidado e respeito entre as profissionais que trabalham nesse meio. Comicamente Agrado expõe o custo financeiro das pressões de um ideal de perfeição corporal que rege em nossa cultura, o que demonstra a confiança de um diretor que dá espaço a uma polifonia de vozes e proporciona liberdade narrativa para expressar as contradições de um grupo heterogêneo que também possui interesses e perspectivas conflitantes. A disputa por espaço entre travestis, prostitutas e *drags* é tratada em uma reivindicação bem-humorada de Agrado:

Aquí en la calle está cada día peor, hermana. Y si tuviéramos poca competencia con las putas. No puedo con las putas...nos están barriendo. No puedo con las *drags*, son unas mamarrachas. Han confundido circo con travestismo. Qué digo circo? Mimo, de una mujer, de un pelo, una uña, una polla buena para mamar, pero dónde se ha visto una mujer carda? No puedo con ellas, son unas mamarrachas!

Sem esquecer o panorama político mundial, Almodóvar insere esse diálogo a partir de um convite em que a freira Rosa faz a Agrado de ir para El Salvador, que está passando por uma guerrilha (1983). Após saber que Rosa irá substituir algumas freiras que foram assassinadas, Agrado reflete rapidamente e decide não ir. Além da perspectiva política abordada nessa passagem do filme, esta colocada em questão a busca por um espaço de trabalho com menor competição que o das ruas de Barcelona, inflacionado pela onda de liberação proporcionada pelo fim do regime ditatorial franquista.



Figura 15: Irmã Rosa (Tudo sobre Minha Mãe)

De fato, sempre se deve ter em conta que desejos sociais são mobilizados por um filme, quem está falando e quem está olhando/escutando. Os filmes traduzem as correlações de poder social, por isso, questões de tratamento são cruciais. Então, qual o espaço que esses sujeitos *queers* ocupam nas telas? São vistos em *close* ou somente em segundo plano? Com quê frequência aparecem? São personagens ativos ou elementos decorativos? Tratando-se de Almodóvar, podemos afirmar que o colorido no mundo negro de seus roteiros surge através desses personagens. Utilizando-se de uma fotografia e com *closes* que penetram o âmago de suas figuras dramáticas, os *queers* recorrentemente interpretam as cenas de maior impacto em seus filmes, como no diálogo entre Benigno e Marco, em Fale com Ela:

- Estás bien, Benigno?
- Me gustaría poder darte un abrazo, Marco. Pero para darte un abrazo avería que pedir un *vis-a-vis*. Yo me he enterado, sabes? Me han preguntado si eras mi novio. No me he atrevido a decir que si...pues si a ti te molestaba.
- No me molesta en absoluto. Puedes decir lo que quieres.
- He abrazado muy pocas personas en mi vida...



Figura 16: Benigno (Fale com Ela)

Mesmo quando não ocupam os papéis centrais, como em Tudo Sobre Minha Mãe, onde a enfermeira Manuela é uma das protagonistas, é sobre a influência desses personagens, aos quais atribuo a insígnia de *queers*, que a trama se organiza. Manuela viaja a Barcelona em busca de Lola, reencontra com Agrado, vive uma relação de amizade e solidariedade com a freira Rosa, que está grávida de Lola. Já tanto em Má Educação quanto no roteiro do filme A Visita, metanarrativa dentro do filme, Ignacio e Zahara são as personagens a partir da qual a trama se organiza.

### Entornos e Adereços

O mundo caótico, nada asséptico e agitado das películas de Almodóvar reproduz sua percepção sobre cidades como Madri e Barcelona, locais onde se passam as narrativas dos filmes analisados nesse



Figura 17: Huma (Tudo sobre Minha Mãe)

trabalho. Suas cores, tons e nuances são sempre muito carregadas de emoções, compondo os figurinos e cenários intensos de seus filmes. A força dos figurinos e a preocupação com as trilhas sonoras são elementos fundamentais em suas obras. Aliás, em todos os trabalhos de Almodóvar a música ocupa um espaço importante. É por meio dela que personagens expressam desejos, tomam decisões, recordam situações. A música nos filmes de Almodóvar pode até gerar efeitos físicos: ou a acompanhamos com os pés como “Quizás, quizás, quizás”, em Má Educação ou nos faz arrepiar a espinha como em “Por Toda a Minha Vida”, em Fale com Ela.

Na primeira fase de sua obra, considerada a mais radical porque expunha as fragilidades de uma sociedade espanhola assolada pela censura, o diálogo leve e o humor

ácido consumiam a maior parte da narrativa dos filmes. Um exemplo podemos observar em uma de suas primeiras produções, o *trash* Labirinto de Paixões. Lançado em 1982, esse filme conta a história de um príncipe que anda pelas ruas de Madri à procura de sexo casual com homens e acaba se envolvendo com o jovem terrorista Sadec (interpretado por Antonio Banderas em início de carreira) e com a ninfomaníaca Sexília (interpretada por Cecília Roth).

Utilizava-se muito de elementos da estética *kitsch*<sup>165</sup>, como bem podemos observar no táxi decorado com crochê, penduricalhos no retrovisor e adesivos coloridos de Mulheres à Beira de Um Ataque de Nervos, filme que lhe garantiu reconhecimento internacional. Seus trabalhos seguintes começam a mostrar uma produção mais delicada e gradativamente menos chocante, porém sempre com cenários e figurinos ultra-*kitsch* e com personagens que desafiam a moral (hipócrita) da sociedade, pois além de gays, lésbicas, travestis e transexuais, os filmes de Almodóvar geralmente mostram também personagens contraventores, *junkies* e com alguma enfermidade grave.

Uma das correntes mais evidentes que influenciaram Almodóvar é a arte *pop* que unida ao mundo dos *comics* e da cultura popular espanhola confirmam seu estilo único<sup>166</sup>. Na composição de suas obras vale-se de modelos que vão desde o próprio cinema, da música, da literatura e da propaganda até a telenovela. Fragmentos de filmes de diversos autores compõem suas obras. Em Tudo Sobre Minha Mãe há inúmeras referências a All About Eve<sup>167</sup>, de Joseph Mankiewicz, que tem o papel de unir várias partes da trama do filme. Já em Fale com Ela, o filme mudo Amante Minguante é usado como metáfora do abuso sexual e em Má Educação, há uma metanarrativa dentro do filme.

---

<sup>165</sup> O conceito *kitsch*, de acordo com Umberto Eco em Apocalípticos e Integrados, refere-se ao que não é belo, que não é artístico ou de bom gosto; é antiestético, uma pseudo-arte.

<sup>166</sup> Mais informações em “Pedro Almodóvar, la provocación triunfa”, disponível em <<http://www.uc.pt>>. Acesso em 11 jun 2007.

<sup>167</sup> Lançado nos EUA em 1950, o filme recebeu 14 indicações para o Oscar. No Brasil chegou com o título traduzido para A Malvada.

Embora tenha vários fios condutores que se cruzem, suas obras tratam-se geralmente de filmes-corais, “divididos em vários núcleos de personagens, com eventuais cruzamentos entre eles<sup>168</sup>”. Há uma tendência em desviar da temática central através de uma série de conexões, fazendo com que o argumento se multiplique. A essa união de distintos elementos narrativos que transformam as películas de Almodóvar num colorido mosaico, adiciona-se ainda uma estética de excessos. O abuso da paleta cromática no mobiliário e na decoração dos cenários unidos a figurinos exuberantes revelam uma preocupação em criar o real de forma inventiva, trabalho evidente em suas obras.

Entre os eixos temáticos que perpassam seus filmes destaca-se a presença da figura materna e a ausência do pai<sup>169</sup>. Em Fale com Ela, é com a mãe que Benigno passa seus 15 anos de juventude e com quem aprende a cuidar. Já em Tudo Sobre Minha Mãe, como o título já faz referência, é a figura materna no limite de dor e sofrimento que é representada por Manuela.

Em Má Educação mais uma vez a casa materna é tida como porto seguro para o travesti Ignacio e seu irmão Juan, cuja ausência do pai talvez seja em decorrência das guerras que assolaram a Espanha. Sempre preocupado em refletir o contexto político e social onde seus filmes se inserem, Almodóvar faz, dessa forma, referência a “um país amadurecido pelas experiências de guerra, em que as viúvas configuram um contingente importante, tanto historicamente quanto simbolicamente<sup>170</sup>”.

A morte e o ato de cuidar são temas recorrentes e aparecem unidos ou de forma isoladas desde o seu primeiro longa-metragem, Pepi, Lucy y Boom y Otras Chicas del

---

<sup>168</sup> EDUARDO, Cléber. Frágil Maturidade. **Bravo!** Ano 10, nº 114, fevereiro de 2007, p. 79.

<sup>169</sup> Embora não seja corriqueiro encontrar a figura do pai na filmografia do diretor manchego, sua “presença” se deixa sentir em quase todas as obras, como na obsessão de Esteban em conhecer seu pai, a travesti Lola ou na ausência da figura paterna durante a infância e adolescência do enfermeiro Benigno.

<sup>170</sup> PAIVA, Cláudio Cardoso de. **Mídias & Conexões Latinas**. Tradição e modernidade no cinema espanhol. Elementos para um debate sobre a sociedade da comunicação na perspectiva da latinidade. Disponível em <http://www.bocc.unisinos.br/pag/paiva-claudio-cinema-espanhol.pdf>. Acesso em 10 maio 2007.



Montón até Volver. Tudo Sobre Minha Mãe traz a morte de duas formas: em decorrência da AIDS e de um acidente de automóvel. Ambas “geram” novas vidas, seja pelo filho Esteban não contaminado pelo vírus HIV, seja pela doação de órgãos do outro Esteban que tem morte cerebral. Em Fale com Ela essa temática é retomada sobre um ângulo diferente: o dilema das pessoas que vivem em Estado Vegetativo Persistente, ou o popular estado de coma profundo.

Tratado de forma responsável e séria, Almodóvar conferiu grande “vivacidade” a essa circunstância delicada que mesmo a morte da toureira Lydia ou do filho de Alicia



Figura 18: Alicia e Lydia (Fale com Ela)

não transformaram o filme num irremediável drama, até mesmo porque Alicia renasce a partir da morte de seu filho. Já o mesmo não se pode dizer do suicídio de Benigno, cuja circunstância extraiu lágrimas até mesmo do público mais precavido. Em Má Educação Almodóvar recorre a situações que costumava retratar no início de sua carreira: um travesti que morre de overdose ou é assassinado por chantagear dois padres da igreja católica.

Aliás, o elemento religioso sempre aparece como iconografia ou mesclado às crenças populares em seus filmes. Descrente do papel catequizador da igreja católica, Almodóvar toma dela os elementos decorativos e ignora seu papel alienador. Em Tudo Sobre Minha Mãe, há uma espécie de reclamo realista da personagem Agrado sobre a imagem da Virgem, dada por sua mãe, que Lola lhe roubou: “Y para qué si ella no cree en nada? Al menos que se haya metido en una seta satánica y la quiera para una cerimonia de esas”.

Fale com Ela traz o lado da devoção popular e da crença em imagens e medalhas que funcionam como amuletos de proteção, como o patuá utilizado pela toureira Lydia. No entanto, a desilusão com os membros da igreja católica surge em um esclarecimento

que Marco faz à irmã de Lydia, enquanto ela arruma uma espécie de altar com imagens de santos, antes de uma tourada.

- ¿Habéis leído lo de las monjas? Han sido violentadas por misioneros en África. Los propios curas...es horroroso. Si no se puede fiar en alguien de los misioneros... que no lo vea.
- Y antes violaban a las nativas.
- ¿Ah sí?
- Por miedo del SIDA empezaron a violar a sus compañeras.
- ¡Espantoso! Y yo que a los misioneros los tenía mitificados.
- Hombre, hay de todo. Ni todos van a ser violadores.
- Eso espero.
- No, también hay pedófilos.
- Y eso, ¿qué es?
- Es los que acosan...

Por fim, quando Lydia já está a quarenta dias no hospital, sua irmã sentencia: “Cuesta mucho trabajo tener fé”.

Má Educação é o filme onde o entorno religioso mais se faz presente. A começar pelo argumento – um menino que para não ter seu primeiro amor afastado do colégio interno regido por padres, rende-se/vende-se aos abusos do professor de literatura –, nessa obra Almodóvar utiliza-se de suas recordações de infância para desvelar (e manipular) muito do que acontece nesse cenário. Mesmo afirmando que a personagem do padre que abusa sexualmente dos internos não tenha sido feita para criticar a igreja, a imagem dessa não sai imune a sua película. Padres violadores, travestis que saqueiam a sacristia, chantagem ao clero, uso de cocaína dentro do colégio, juntamente com uma série de elementos decorativos alusivos à religião compõem uma particular cenografia *kitsch* e fetichista.



Figura 19: Padre Manolo e Ignacio  
(Má Educação)

Imagens e recordações do realizador foram sendo projetadas nessa obra que não deixa de abordar o contexto social e temporal no qual se passava o filme: “La gente ha cambiado. Estamos en el ’77. Esta sociedad valora más mi libertad

que su hipocresía”, diz Zahara ao padre Manolo. A forma como Almodóvar concebe a religião parece ser explicitada na reflexão que Ignacio faz após sofrer um assédio de padre Manolo: “Pienso que acabo de perder la fe en este momento. Y al no tener fé, ya no creo en Dios ni en el infierno. Si no creo en el infierno, ya no tengo miedo, y, al no tener miedo, soy capaz de cualquier cosa”.

Além da descrença na religião católica, a relação homossexual entre Ignacio e esse mesmo padre recorre à idéia de transgressão e desarma o discurso de oposição à homossexualidade por parte da rígida moral católica.

Sobre o tema da religiosidade, o diretor se manifesta: “Soy agnóstico, pero considero la liturgia católica de una riqueza deslumbrante, a mí me fascina y me emociona<sup>171</sup>”. Porém em suas películas, “el elemento religioso desempeña un papel eminentemente decorativo, herencia, por un lado, de la pompa represiva franquista, y, por otro, del elemento puramente *kitsch*<sup>172</sup>”.

Como um dos males da atualidade, as drogas não poderiam deixar de ser abordadas pelo diretor. Os usuários que aparecem nos três filmes interpretados estão tentando deixar o vício ou o fazem simplesmente para suportar o ritmo frenético ao qual se vêem submetidos. Almodóvar nem os recrimina, nem os compadece, “los representa simplemente como parte del género humano, con sus bajezas, necesidades y opresiones<sup>173</sup>”. Em Tudo Sobre Minha Mãe drogas como heroína e cocaína aparecem associadas à transmissão do vírus da AIDS, com a travesti Lola e da dependência que leva a reações violentas e desesperadoras, como sugere a relação entre Nina e Huma. Em Fale com Ela não há nenhuma cena de consumo explícito de drogas, porém a relação de Marco com sua antiga companheira Ángela teve seu fim porque ele não conseguiu fazê-la deixar

---

<sup>171</sup>Entrevista de Pedro Almodóvar disponível no site <<http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar>>. Acesso em 14 out 2004.

<sup>172</sup> HOLGUÍN, Ibidem, p. 97.

<sup>173</sup> Idem, Ibidem, p. 70.

da dependência. Já em Má Educação as drogas movem a vida de Ignacio, que morre de overdose antes de internar-se em uma clínica de desintoxicação. O álcool e o cigarro são elementos de consumo habitual entre os personagens almodovarianos.

Da mesma forma que alguns diretores como Alfred Hitchcock, François Truffaut, Federico Fellini, Stanley Kubrick, David Lynch, Almodóvar é capaz de construir uma estética pessoal, única e singular, onde cada um de seus filmes funciona como uma janela para um mundo que não tem nada de surreal, mas que sim evoca o seu “naturalismo do absurdo”<sup>174</sup>. Volver, sua última película, estreou no Brasil no final de 2006 e foi um dos grandes êxitos de bilheteria do ano. Certamente uma das causas para esse sucesso de público é que em um pouco mais de 20 anos de trabalho, o diretor e roteirista logrou formar seu próprio público. E por isso também ocorre com Almodóvar o que acontece com outros tantos diretores como Woody Allen, David Lynch, Akira Kurosawa, Quentin Tarantino, que são verdadeiros autores na contemporaneidade: seu nome torna-se o estridente eco de um negócio.

Almodóvar já ganhou o Oscar em duas ocasiões: melhor filme estrangeiro de 1999 por Tudo Sobre Minha Mãe e melhor roteiro original de 2002 por Fale com Ela, filme pelo qual também foi indicado ao Oscar de melhor diretor do ano. Seu novo filme, La Piel que Habito, ainda em fase de produção, contará com a atuação de Penélope Cruz e Antonio Banderas, trazendo na trama “a história de uma mulher que planeja se vingar do estuprador de sua filha com uma cirurgia plástica”<sup>175</sup>. Pedro Almodóvar e seu irmão, sócio e produtor Agustín, dizem que não farão concessões e adaptações ao roteiro para ganharem prêmios com seu 17º longa-metragem.

---

<sup>174</sup> CALIL, 2006.

<sup>175</sup> Making Of. **Revista de Cinema**. Ano VII, Edição 74, Fevereiro/março de 2007. São Paulo: Editora Única, 2007, p. 06.

## **Comédia, drama e filme noir**

Muito já foi dito e escrito sobre uma suposta mudança de perfil ou de tonalidade dos filmes recentes de Pedro Almodóvar. O diretor espanhol, especialista em comédias escrachadas, personagens exagerados e situações insólitas, estaria, desde Mulheres a beira de um Ataque de Nervos mais contido, menos sarcástico e apostando em personagens melodramáticos e em situações mais tristes e lacrimojantes. No entanto, a veia dramática de Almodóvar, presente ao longo de toda sua filmografia, parecia estar simplesmente escondida sob situações de conteúdo sexual e passional extremamente fortes, “que apostavam nos traços cômicos da hispanidade e nos excessos de todos os tipos como uma maneira garantida de se fazer rir<sup>176</sup>”.

A narrativa cinematográfica está ancorada em um roteiro literário e tem por finalidade contar uma história. Partindo de um mesmo esquema analítico, cinema e literatura tornaram-se tão inseparáveis que várias obras literárias foram adaptadas para o cinema ou, ao contrário. A exemplo da classificação dos gêneros literários, a classificação dos gêneros cinematográficos é empregada para “descrever o modo como grupos de convenções narrativas (envolvendo trama personagem e mesmo locais ou cenário) se organizam em tipos reconhecíveis de entretenimento narrativo<sup>177</sup>”. De acordo com Turner, esse conjunto de convenções passou a ser utilizado tanto por público quanto pelos cineastas e, posteriormente, tornou-se característica proeminente na consolidação do cinema como mercadoria – “um produto comercializável vendido ao público entre outras coisas por meio do gênero<sup>178</sup>”.

---

<sup>176</sup> GUIMARÃES, Pedro. **A perversão dos gêneros**. Disponível em <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2494,1.shl>. Acesso em 18 abr 2006.

<sup>177</sup> TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. São Paulo: Summus, 1997, p. 45.

<sup>178</sup> Idem, Ibidem, p. 46.

Usualmente, drama e comédia são os gêneros entrelaçados nos filmes de Almodóvar. Ao contrário do *western*, do policial *noir* ou dos musicais, a comédia ou o drama são gêneros mais difíceis de serem identificados, já que não possuem traço característico além do resultado subjetivo que eles despertam no espectador (o riso, para a comédia; o choro ou a compaixão, para o drama). Esses gêneros não têm determinação geográfica precisa (como o velho Oeste americano para os *westerns*; os becos esfumados e as noites compridas nos filmes *noir*) nem tampouco personagens preestabelecidos (detetive/mulher fatal; mocinhos/bandidos/índios) e muito menos cenas-chave (perseguição de carro, nos filmes de ação, a busca pela resposta “Como será meu futuro?”, nos filmes de ficção científica).

Justamente por isso, drama e comédia são mais susceptíveis de se misturarem a códigos preestabelecidos de outros gêneros. Além disso, os termos “comédia” e “drama” se tornaram tão banalizados na linguagem cotidiana e seus significados são, a todo momento, deturpados pela oralidade, que eles acabaram por perder o sentido. Assim, a comercialização do cinema, para se apropriar devidamente desses gêneros tipicamente teatrais e literários<sup>179</sup>, foi obrigado a acrescentar a eles um adjetivo qualificativo (comédia romântica, comédia dramática, comédia musical, tragicomédia, melodrama, drama social, drama histórico) ou um adjetivo pátrio específico que os distinga (comédia italiana, comédia americana, melodrama mexicano)<sup>180</sup>. Porém Almodóvar acrescenta um elemento especial a esses dois gêneros, que confere aos seus filmes uma marca única: o suspense. Herança que traz de Alfred Hitchcock, esse elemento fundamental em sua obra consegue fazer com que o espectador não se distancie da trama até seu desfecho revelador de

---

<sup>179</sup>Com o passar dos anos houve um questionamento da elitista separação de estilos entre os gêneros cinematográficos, pois, da mesma maneira que os gêneros literários, os gêneros no cinema são permeados pelas tensões históricas e sociais, sendo temporalmente e culturalmente circunscritos. Assim, é possível que os gêneros atribuídos aos filmes de Almodóvar aqui no Brasil sejam distintos de sua classificação em outros países. (STAM, *Ibidem*, p. 28-9).

<sup>180</sup> Informações baseadas em GUIMARAES (2006), LINK (2002) e CALIL (2006).

relações geniosamente articuladas, conferindo ao suspense uma característica de thriller moderno.

Mas voltemos agora ao melodrama, gênero em que o diretor espanhol é mestre. Constituído a partir da fusão da tradição popular do relato (o romance, os comentários) e da tradição do teatro popular (carnaval, feira, festas), o melodrama conserva o enredo narrativo e as provas sucessivas do relato popular e a paixão, o desejo desmedido e o furor do teatro, aplicado à família como núcleo temático organizador da trama<sup>181</sup>. De acordo com Daniel Link, todo o melodrama articula uma história de amor trágico com um drama familiar. Em Tudo Sobre Minha Mãe, Manuela foge grávida de Esteban, por não suportar o comportamento machista de seu companheiro travesti. Em Fale com Ela, Benigno desenvolve uma densa história de amor com Alicia, que é ocultada por seu pai quando essa sai do estado de coma. Em Má Educação, Juan mata seu próprio irmão, Ignacio, por ambição e amor.

O melodrama seria também um gênero de efeitos. Dentre eles, prevalece a tendência de moralizar a vida privada e familiar. Mas as intermitências do corpo, a paixão melodramática e o furor sexual também são elementos constantes dessa narrativa. O leitor ou espectador do gênero fica amarrado a essa trama quase sempre permeada por um amor socialmente impossível, sofrendo pela carência dos personagens, pela solidão, abandono ou culpa. O amor desenfreado, a paixão desmedida, o desespero e a ternura fazem verter na tela, de maneira voluntarista e pessoal, um pouco do contexto em que viveu o diretor.

Percebo na obra de Almodóvar que, no decorrer dos anos, as oscilações entre gêneros, as dimensões e elementos cômicos e dramáticos vêm perdendo seu lugar para narrativas mais sombrias e majoritariamente dramáticas, visto a ocorrência quase que massiva desses elementos do drama amoroso no penúltimo filme do diretor, Má

---

<sup>181</sup> LINK, Daniel. **Como se lê e outras intervenções críticas**. Chapecó: Argos, 2002, p. 118.

Educação. A expressão psicológica dos personagens, marcada pela utilização do primeiro plano, corrobora para a mistura de gêneros e sub-gêneros, o que confere originalidade e ousadia a esse representante do cinema de autor<sup>182</sup>. Nesse sentido, a filmografia de Pedro Almodóvar seria fruto de uma visível progressão dramática onde os elementos cômicos, embora ainda presentes, apresentam-se cada vez mais diluídos no interior das narrativas ou atenuados por uma tonalidade dramática preponderante.

A respeito dessa mudança de estilo, Almodóvar diz que nos seus filmes “sempre há humor, mas com o tempo abandonei a comédia pura e dura para adentrar no terreno das emoções, das experiências dolorosas, enfim, tudo o que compõe dramas e melodramas<sup>183</sup>”. Mas no transcorrer dessa mudança, Almodóvar não perdeu sua despudorada



Figura 20: Zahara (Má Educação)

forma de tratar sem comiseração um mundo de amor, sexo, desejo e identificações sexuais, eixo sobre o qual centrarei o próximo capítulo.

---

<sup>182</sup> Denominam-se cinema de autor os filmes que possuem uma espécie de assinatura estilística visual, reforçando uma visão ou estilo pessoal de um diretor.

<sup>183</sup> CUNHA, 2007.



### CAPÍTULO III

#### Identificações *Queers*, ou, Pensar as Diferenças

Refletir sobre Almodóvar constitui o pensar as diferenças. É a partir delas que evidenciarei as alteridades e as relações (que são também de poder) que entrecruzam alguns sujeitos especificamente marcados por sua sexualidade, em determinado tempo histórico. A esses sujeitos identifico como *queers*, os quais se contrapõem à idéia de identidades hegemônicas como o correto, o aceitável, o normal. Seus corpos fogem da estrutura coerente inteligível do sexo/gênero/desejo/prática sexual e por isso são também denominados abjetos, ou seja, aqueles que escapam das normas regulatórias estabelecidas por uma sociedade.

A problemática que interessa aqui é também a questão das identidades como núcleo de coerência e, para conduzir esse capítulo na direção que intenciono, parto das seguintes questões: como as performances de gênero operam nas narrativas fílmicas para desestabilizar a heteronormatividade? Como as normas regulatórias recorrentes de uma identidade estável são rompidas na contínua espiral performática das identificações *queers*? O que acontece com os sujeitos cujas práticas fogem à “verdade” do sexo, que opõem a multiplicidade à unidade e que entendem o corpo como uma matriz mutável? O que seriam as identificações *queers*, ou melhor, o que elas representam, em uma rede de sentidos que privilegia a heterossexualidade? Como podemos criar uma ordem não definidora de identidade a partir de um grupo que tem preferências e práticas que não são necessariamente ordenadas e sistemáticas? Em que medida tal definição não inibe ou reduz o potencial subversivo das infinitas possibilidades performáticas do gênero?

## Políticas de Identidade e a teoria *queer*

A partir da proliferação dos movimentos sociais dos anos 1960, os movimentos feminista, negro e de libertação gay e lésbica surgem como políticas de identidade. Nesse processo, oposições como negro/branco, homem/mulher e heterossexual/homossexual soavam como naturais. Entretanto, os movimentos de políticas identitárias lesbiana e gay não eram nada uniformes. Já no começo dos anos 1980 delineia-se uma crise no movimento homossexual e muitos militantes questionam a figura branca e de classe média representada por esses grupos. Surge então a teoria *queer*, que questiona centralmente a estabilidade atribuída às identidades sexuais e de gênero e que possui a desconstrução<sup>184</sup> como método de análise. Gayatri Spivak, filósofa indiana radicada nos Estados Unidos, foi a responsável pela tradução do livro *De La Gramatologie*, de Jacques Derrida para o inglês, que contém a definição inicial do que seria esse método. A desconstrução examina o modo como o pensamento ocidental é estruturado em termos de oposições binárias e mostra que essas duplas não são verdadeiramente opostas e que um dos termos sempre é privilegiado em relação ao outro.

Partindo da assertiva de que tudo o que existe é/está circunscrito na linguagem, Derrida diz que “as palavras são metáforas que indicam sempre uma outra possibilidade e é por isso que nos fazem mover<sup>185</sup>”. Utilizando-se dos ensinamentos de Derrida, Spivak diz que todo o texto tem pelo menos um duplo que contém em si mesmo a possibilidade de desconstrução, devido a sobreposição de inúmeros outros textos que o compõem. Sua crítica centra-se nos pensadores Iluministas que, segundo ela, negam de forma sintática e semântica o que dizem de maneira explícita. Um exemplo seria o lema igualitarista da

---

<sup>184</sup> Noção introduzida pelo filósofo Paul de Man e difundida largamente por Jacques Derrida, em *De La Gramatologie*. DE MAN, Paul. **Alegorias de la Lectura**. Lenguaje figurado en Rosseau, Nietzsche, Rilke y Proust. Barcelona: Editorial Lúmen, 1979.

<sup>185</sup> GREINER, Christine. **O Corpo**. Pistas para estudos interdisciplinares. São Paulo: Annablume, 2005, p. 85.

Revolução Francesa (1789) que prega “Liberdade, Igualdade e Fraternidade” a todos os cidadãos, mas exclui as mulheres e os trabalhadores desempregados do direito ao voto, por não serem considerados cidadãos ativos (voto censitário).

O compromisso político de Spivak não é somente com as narrativas e com as contra-narrativas que conformam os sujeitos, mas primordialmente com as interpretações (im)possíveis de (outras) narrativas porque a pluralidade é mais que a negação de um discurso dado – senão permaneceríamos ainda em uma lógica binária. Nessa mesma direção vão os/as estudiosos/as da teoria *queer*, cujo “alvo é a centralidade e a onipresença da lógica heterossexual/homossexual, considerando que as identidades são sempre construídas discursivamente<sup>186</sup>”. Identidades geram novas identidades, ressignificam a alteridade e tornam evidente algo ausente nas “inovadoras” mutações das sexualidades.

Como afirma Louro, “Numa ótica desconstrutiva, seria demonstrada a mútua implicação/constituição dos opostos e se passaria a questionar os processos pelos quais uma forma de sexualidade (a heterossexualidade) acabou por se tornar a norma, ou, mais do que isso, passou a ser concebida como ‘natural’<sup>187</sup>”. Nesse sentido, a teoria *queer* se propõe não só a pensar a ambigüidade e a fluidez das identidades sexuais e de gênero, mas também a redefinir todas as relações de poder/saber inerentes às nossas sociedades.

Utilizo a desconstrução porque ela é uma metodologia que opera nas margens dos acontecimentos, “isso porque as margens demonstram sempre a condição instável dos textos em geral, sejam eles textos literários ou textos culturais<sup>188</sup>”. Por mudarem constantemente, as margens lidam diretamente com os princípios estruturadores de um texto ou, no caso, de uma identidade. A existência de uma fronteira que não é claramente

---

<sup>186</sup> SABAT, Ibidem, p. 86.

<sup>187</sup> LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho**: Ensaios sobre sexualidade e teoria *queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004, p. 46.

<sup>188</sup> GREINER, 2005, p. 87.

delimitada reconhece a permeabilidade de uma identidade e abre a possibilidade de. O objetivo da desconstrução é restaurar o estranhamento com o texto e “mostrar a força da linguagem na construção dos sujeitos, das identidades culturais, das diferenças, das desigualdades<sup>189</sup>”.

Os personagens analisados também causam estranhamentos, desconfortos, incomodação e nos fazem refletir sobre as limitações, contornos e conteúdos contidos nas embalagens dos sexos/gêneros. Em Tudo sobre Minha Mãe, Rosa, a mãe da freira de nome idêntico, fica espantada ao ver seu neto recém-nascido ser carregado por uma mulher desconhecida, sendo essa o pai do bebê Esteban.

Quando nominalmente conformamos Lola à categoria de uma mulher, muitas características são associadas e tantas outras são excluídas. Se algum elemento desse quebra-cabeça não encaixar – como a

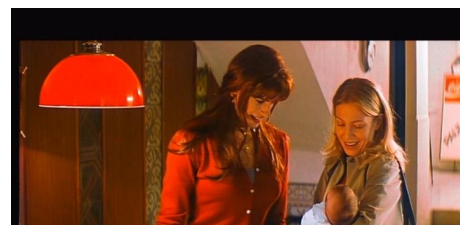


Figura 21: Lola e Manuela (Tudo sobre Minha Mãe)

paternidade, nesse caso –, automaticamente estamos diante de um sujeito diferente, estranho, abjeto. Por não saber como conformá-lo em uma embalagem de um produto conhecido, o descartamos como rejeito ou afixamos um rótulo de subproduto.

Cotidianamente muitas das ações discriminatórias e violentas que ocorrem contra esses sujeitos de fronteira partem do preconceito e do desconforto que muitos/as sentem em lidar com as diferenças. Nesse sentido é que enfatizo a contribuição dos filmes analisados como pedagogias culturais que dão visibilidade, informam e esclarecem sobre possibilidades de identificações que mesmo sem enquadrarem-se num modelo estático, possuem demandas, têm sensibilidades e exigem respeito.

---

<sup>189</sup> FURLANI, Jimena. **O Bicho vai Pegar! – um olhar pós-estruturalista à Educação Sexual a partir de livros paradidáticos infantis**. Tese de Doutorado. Faculdade de Educação. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, UFRGS, 2005, p. 61.

## Tradução Cultural e a terminologia *Queer*

Claudia de Lima Costa, ao tratar das viagens das teorias, afirma que a tradução de conceitos e terminologias específicas concernentes ao feminismo para outras línguas que não a original em que determinado termo foi cunhado devem considerar o poder e a assimetria das linguagens, povos e regiões. Porém, alguns conceitos apresentam-se intraduzíveis em outras topografias que não a originária. De acordo com ela<sup>190</sup>, “Isto se deve, em parte, não somente à existência de certas configurações institucionais dominantes e excludentes, mas também ao fato de que historiografias excluíram (e excluem) sujeitos e subjetividades de ambos os lados da divisa Norte-Sul<sup>191</sup>”.

Na realização desse trabalho deparei-me com o obstáculo de encontrar precária produção bibliográfica publicada em português que utilize os pressupostos da teoria *queer*, o que me levou a perguntar por que a maior parte dos estudos e obras de teóricos/as *queers* não são traduzidas no Brasil. Uma das possibilidades deve-se à crise econômica que nesse continente tem imposto uma série de obstáculos e, na escassez de recursos privilegiam-se os textos dos centros de poder e de teorias que possuem ampla legitimidade social. Conforme afirma Costa, “Sabemos que os textos não transitam através de contextos lingüísticos sem um visto (tradução sempre acarreta algum tipo de custo)<sup>192</sup>” e todo o aparato material (e intelectual) que realiza a seleção das obras, organiza os textos, publica e os comercializa é influenciado pelas agendas e interesses locais.

O que ocorre com a teoria *queer* e com tantos outros termos que são utilizados em seus idiomas originários é que na migração, conceitos e textos podem se despolitizar. Por

---

<sup>190</sup> COSTA, Claudia Lima. Feminismo, tradução e transnacionalismo. In: COSTA, Claudia Lima; SCHMIDT, Simone Pereira. **Poéticas e Políticas Feministas**. Florianópolis: Editora Mulheres, 2004, p. 187-198, pp. 188.

<sup>191</sup> Essa distinção Norte-Sul refere-se particularmente ao contexto das Américas e aos diferentes feminismos praticados pelas chicanas, latino-americanas e norte-americanas.

<sup>192</sup> COSTA, Ibidem, p. 190.

exemplo, as implicações de uma mulher mexicana ser chamada de *chicana* na Bolívia é completamente distinta dessa mesma nomenclatura aplicada num contexto norte-americano ou europeu. Não se utiliza a tradução da terminologia *queer* para o português pois teme-se que esse termo perca o potencial de ruptura política (e epistemológica) ao qual se pretende, quando transportado para outros contextos culturais.

Investigando os usos desse termo, seu surgimento remonta a uma historicidade ampla temporalmente<sup>193</sup>. Segundo informações obtidas no Vocabulário Violeta<sup>194</sup>, nos anos 1920-30, alguns homossexuais desejosos de dissociar-se da figura estereotipada do homossexual afeminado definiam-se como *queers*. Passada a Segunda Guerra Mundial, esse termo é substituído pela expressão *gay*, cujo emprego a partir dos anos 1970 se impõe ao mundo ocidental. Porém no início da década de 1990 o termo *queer* é retomado novamente por jovens gays, punks, anarquistas e de esquerda nos EUA, que o convertem em um termo político.

Também confirmada por afirmações de Anemarie Jagose<sup>195</sup>, pesquisadora renomada no campo dos estudos *queers*, a terminologia *queer* é classificada quase como um termo arcaico na *Encyclopedia of Homosexuality*. Segundo pesquisas realizadas por George Chauncey, em várias culturas que davam visibilidade à complexidade das relações homossexuais antes da Segunda Guerra Mundial o termo *queer* antecede a terminologia *gay*. De acordo com Chauncey<sup>196</sup>, nas décadas de 1910 e 1920, homens que possuíam interesse por outros homens e que não eram “afeminados” costumavam se

---

<sup>193</sup> Uma informação distinta das encontradas nas demais fontes pesquisadas sobre o surgimento da expressão *queer* foi obtida na Wikipedia que, pelo seu caráter não científico, fica relegada a essa nota de rodapé. De acordo com a enciclopédia Wikipedia, *queer* seria uma gíria inglesa que, usada em uma superposição de significado com a palavra *queen*, ou “rainha”, remeteria à idéia de um homossexual masculino bastante afeminado. Outra hipótese seria que “*queer* se derivou palavra *quare* do Inglês Antigo, que significaria ‘questionado ou desconhecido’”. **Queer Art**. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Queer\\_Art](http://pt.wikipedia.org/wiki/Queer_Art)>. Acesso em 02 fev 2006.

<sup>194</sup> **Vocabulário Violeta**. Ciudad de Mujeres. Disponível em: <<http://www.ciudaddemujeres.com/vocabulario/Q-Z.htm#Q>>. Acesso em 08 fev 2006..

<sup>195</sup> JAGOSE, Annamarie. **Queer Theory: an introduction**. New York: New York University Press, 1996.

<sup>196</sup> CHAUNCEY apud JAGOSE, Ibidem, p. 74.

autodenominar *queer*. E, segundo esse pesquisador, o termo gay começou a se popularizar nos anos 1930 e seu domínio se consolidou após a Segunda Guerra Mundial.

O caminho traçado pelas terminologias, sejam elas *queer* ou gay, descreve como termos e categorias identificatórias foram utilizadas para fragmentar o desejo por pessoas do mesmo sexo no século XX. Contudo, a posterior reapropriação do termo *queer* indica que gay e *queer* não são formas diferentes de dizer a mesma coisa e não podem ser reconhecidos como sinônimos. Quando falamos em gay ou homossexual estamos nos referindo ao desejo, práticas e afetos homoeróticos. Já quando nos remetemos ao *queer*, a primeira idéia que devemos ter em mente é a de uma forma de desafio ao patriarcado heteronormativo, estando presentes ou não as relações afetivas e/ou sexuais entre pessoas do mesmo sexo/gênero.

Através dessas e outras leituras, entendo que a terminologia *queer* passou a ser efetivamente utilizada no final da década de 1960, nos Estados Unidos, como uma forma pejorativa de diferenciar e discriminar gays, lésbicas, bissexuais, travestis e transgêneros. Com o passar do tempo, os próprios grupos não-homofóbicos organizados incorporaram esse termo para designarem-se uns aos outros, descolando do termo seu sentido ofensivo. De acordo com a pesquisadora Marie-Hélène Bourcier<sup>197</sup>, foi no princípio dos anos 1990 que a teoria *queer* surge propondo uma nova leitura das diferenças das identidades sexuais, as quais seriam os efeitos da performance dos gêneros e de suas aparências. Assim, tratou-se de substituir a questão da identidade pela questão da significação e da resignificação, através de operações performáticas. A aposta é que a resignificação desse termo possa mudar seu sentido e tornar uma palavra de conotação desdenhosa, uma insígnia honrosa. Dessa maneira, o termo *queer* é usado mundialmente sem ser traduzido,

---

<sup>197</sup>BOURCIER, Marie-Hélène. *Le Queer Savoir*. Disponível em <[http://branconolilas.no.sapo.pt/bourcier\\_preciado.htm](http://branconolilas.no.sapo.pt/bourcier_preciado.htm)>. Acesso em 12 jul 2005.

pois traz consigo um fundamento político e uma implicação epistemológica que não pode ser deslocada de sua historicidade.

Contudo, é pertinente recordar que essa postura de positivação da terminologia *queer* germinou também em função da grande discriminação sofrida por muitos homossexuais em decorrência da AIDS e do (neo)conservadorismo pelo qual passava a América do Norte no começo dos anos 1980<sup>198</sup>. Ao mesmo tempo, os estudos *queer* parecem menos preocupados com os discursos de vitimização de práticas sexuais que pelo desmantelamento das retóricas que fortalecem e legitimam os discursos binarizantes.

No Brasil, uma importante referência no desenvolvimento dos estudos *queer* é a historiadora Guacira Lopes Louro, vinculada ao departamento de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Sua mais recente publicação, **Um Corpo Estranho**, traz articulações sobre a teoria *queer* e suas possibilidades de aplicação, principalmente no campo da educação. Perpassa toda a obra a crítica sobre o caráter imutável, a-histórico e binário do ato de nomear os corpos, que identifica o sexo como algo anterior à cultura.

*Queer* é o estranho, o raro, o esquisito. *Queer* é, também, o sujeito da sexualidade desviante, é o excêntrico que não deseja ser somente “integrado” e muito menos “tolerado”. *Queer* é um jeito de pensar e de ser que desafia as normas regulatórias da sociedade, que assume o desconforto da ambigüidade, do “entre-lugares”, do indecível. *Queer* é um corpo “estranho” que incomoda, perturba, provoca e fascina<sup>199</sup>.

No caso específico da identificação *queer* podemos “nomear” aos sujeitos por ela designados a partir do contorno dos sujeitos que afirmam possuir uma identidade fixa, normatizada e coerente. O que esse processo exclui, constitui o *queer*. Mas ainda assim, podemos perguntar: não deveria haver um conjunto de normas que defina quem são os

---

<sup>198</sup> JIMÉNEZ, Rafael Mérida. Prólogo. In: JIMÉNEZ, Rafael Mérida (ed.). **Sexualidades Transgresoras**. Una antología de estudios *queer*. Barcelona: Ícara Editorial, 2002, p. 7-28.

<sup>199</sup> LOURO, 2004, p. 07-08.



sujeitos designados *queers*? A resposta para essa questão é uma outra pergunta: quem definiria essas normas e que tipo de reivindicações e exclusões elas produziriam? Isso nos leva a uma relação paradigmática: não definimos exatamente o que é o *queer* e ao mesmo tempo o constituímos a partir do contorno do que ele não é. Entretanto, podemos entender a não-definição dos sujeitos que sustentam o *queer* como uma posição política de negação das identidades aprisionantes. Utilizar a terminologia identificações *queers* significa libertar o termo das ontologias sexuais às quais esteve restrito e fazer dele um lugar de libertação onde significados não-antecipados podem emergir.

O que é, afinal, ser/estar *queer*? É o exercício de determinadas práticas, de sexualidades, é a manifestação de sentimentos que torna uma relação especial entre tantas outras? Ou seria uma erótica particular que atrairia sujeitos do mesmo sexo/gênero? Seria talvez uma escolha política de oposição à dominação heterossexista?<sup>200</sup> Não há respostas. Apenas uma mescla de sentimentos de ansiedade, transição, transgressão, exclusão, emoção. As práticas afetivas e/ou sexuais desses sujeitos nunca terão um significado unívoco, nunca suprirão as mesmas necessidades ou manifestarão os mesmos anseios.

*Queer* é o exemplo de ruptura, resignificação e transformação política que nos traz a norte-americana Judith Butler, em seu livro **Problemas de Gênero**. A política *queer* refere-se a uma corrente de pensamento para a compreensão da diversidade de sexualidades e expressões culturais que tem na resistência a um único enquadramento identitário (dentro de uma estrutura binária) seu foco de estudo. “Esto obedece, según Butler, la ruptura de la lógica del dominio y la reapropiación em clave positiva de las condiciones y de los performativos implicados<sup>201</sup>”. A partir dessa idéia, Butler sustenta

---

<sup>200</sup> Questões elaboradas a partir das indagações de SWAIN, Tânia Navarro. Lesbianismo: identidade ou opção eventual? In: **Anais do XX Simpósio Nacional da ANPUH**. História: Fronteiras. São Paulo: FFLCH/USP; Humanitas/ANPUH, 1999, p. 12223 – 1239.

<sup>201</sup> FEMENÍAS, María Luisa. **Judith Butler**: Introducción a su lectura. Buenos Aires: Catálogos, 2003, p. 133.

que as performances realizadas pelos sujeitos *queers* são exercícios de poder que geram novas cadeias de significados (e consequentemente mudanças no campo semântico) que rompem com as significações ao qual estavam amarrados. Nos filmes analisados temos vários exemplos que demonstram essa tentativa. Porém, a título de ilustração, centro minha atenção em Lola, a mais “complexa” dessas personagens.

A partir da performance, Lola consegue romper duplamente a lógica de dominação da estabilidade binária dos sexos/gêneros: primeiramente quando coloca um par de seios e segue desempenhando o papel de “machão” na relação conjugal com Manuela; e posteriormente quando já trabalhava como travesti nas ruas de Barcelona e engravida a freira Rosa. Reiterando esses atos Lola nos faz pensar sobre o que é uma relação conjugal formada por um par marido/esposa e



Figura 22: Manuela (Tudo sobre Minha Mãe)

Como “classificar” a relação de Manuela e Esteban/Lola nessa situação? Dessa forma, a relação conjugal entre marido e esposa é reinventada, alterada, transformada a partir de uma composição que gera outros significados que não a ilustração unívoca do casal homem/masculino/heterossexual e a mulher/feminina/heterossexual. É justamente a essas desestruturações a partir de práticas do cotidiano que Butler confere o caráter de performance, principalmente porque nos obriga a repensar as nomenclaturas existentes na linguagem que nos aprisionam e nos condicionam a práticas, atitudes e gestos já prescritos.

As identificações *queers* são auto-construídas, portanto, mutáveis, e se opõem à padronização e ao essencialismo de uma única identidade – a qual vêem como uma forma de dominação cultural que tenta impor um padrão à diversidade das experiências afetivas e sexuais. Resumidamente, a tônica da teoria *queer*, representada por essas identificações,

reside no fato de congregar toda uma comunidade que se opõe, de diferentes maneiras, à heterossexualidade compulsória previamente estabelecida e a qualquer tipo de enquadramento identitário limitador. A partir das representações cinematográficas coloco os holofotes sobre personagens de identificações de sexo/gênero cambiantes, fato que nos faz refletir sobre o caráter ficcional das identidades inscritas na superfície dos corpos.

*Queers* são também “las personas que desestabilizan los cánones universalistas, transgreden los patrones unívocos y subvierten de forma sistemática sus propios límites y los códigos dualistas que definen los comportamientos heteronormativos<sup>202</sup>”. Quando alguém se define como *queer* assume uma luta contra todas as formas de estigmatização e cerceamento de sua liberdade, seja ela representada pela instituição do Estado, da família, de nação, etc. Porém, assumir essa postura ainda causa certo impacto por medo que muitos/as têm de terminar por dissolver as lutas grupais ancoradas em um princípio identitário. Entretanto, Judith Butler, uma das mais respeitadas teórica dos estudos *queer* na contemporaneidade, adverte que há sim momentos de coalizão em torno de um aporte identitário, como nas ocasiões em que é necessário defender interesses grupais pontuais (em defesa da união civil entre pessoas do mesmo sexo ou em prol da adoção de filhos por parte de casais homossexuais, por exemplo). Mas se a terminologia *queer* se pretende um espaço de contemplação coletiva, um local que gere reflexões acerca de uma série de exclusões históricas e que vislumbre transformações futuras, *queer* deverá permanecer um termo que ninguém se aproprie totalmente “y que debe ser constantemente resistemizado, distorsionado, desviado de usos anteriores y dirigido hacia apremiantes objetivos políticos en expansión<sup>203</sup>”.

---

<sup>202</sup> JIMÉNEZ, Ibidem, p. 18.

<sup>203</sup> BUTLER, Judith. Críticamente Subversiva. In: JIMÉNEZ, Ibidem, p. 55-79, pp. 60.

Sua contingência parece ser impossível de ser identificada justamente porque seus significados podem adquirir uma substituição discursiva cujos usos não estão previamente estabelecidos. Essa indeterminação e mobilidade na concepção das identificações constituem noções férteis que remetem ao questionamento da própria estrutura da linguagem, que muitas vezes nos aprisiona em nossas formulações e posicionamentos. Assim, partindo da assertiva de que toda a palavra ou identidade impõe uma definição, limita os desejos e as práticas sexuais e implica em uma disciplina, assumir a identificação *queer* transforma o sujeito (disciplinado pelo discurso) em agente de ressignificação, através do caráter performativo da linguagem. A partir dessa perspectiva, através das ressignificações constantes dos termos podemos transformar a realidade, dado que a ontologia é a linguagem. E sendo a linguagem um jogo com regras implícitas, só podemos transformá-la através dela mesma. Por isso não há um local de modificação fora da linguagem, assim como não há um local de desestabilização da heteronormatividade compulsória fora de um devir performático de sexos, gêneros, práticas e desejos sexuais, contemplados pelas ressignificações constantes dos sujeitos identificados como *queers*. Entretanto, vislumbro um limite nessa teoria pois a difusão do termo atinge apenas um grupo de elite, dado que essa ressignificação da linguagem, por enquanto, não chega a todos/as. Por tratar-se de uma micropolítica e pelo fato da ressignificação da linguagem não ser algo voluntarista, no sentido de que não existe uma linguagem privada, os pressupostos da teoria *queer* necessitam atingir um maior alcance social ou suas políticas correm o risco de fagocitar-se, ou seja, acabarem nelas mesmas.

Não acredito que somente o cinema desempenhará o papel de difundir os pressupostos dessa teoria, mas aposto no seu êxito ao cumprir essa tarefa principalmente pelo caráter lúdico-pedagógico que assumem os filmes. Nas obras analisadas de



Figura 24: Huma e Manuela (Tudo sobre Minha Mãe)

Almodóvar, por



Figura 24: Enrique e Ignacio (Má Educação)

exemplo, impressiona a facilidade com que um personagem transita entre o masculino e o feminino sem habitar suas polaridades. Quase todos os personagens do melodrama Tudo sobre Minha Mãe apresentam certa ambigüidade em relação às identidades sexuais e de gênero e não se enquadram em rótulos fixos que prescrevem uma coerência. Por isso os designo como representantes do que entendo por identificações *queers*: ambíguas, mutáveis, maleáveis. Manuela (Cecília Roth) é casada com um travesti e no final do filme Almodóvar deixa em aberto o que surgirá do flerte com Huma (Marisa Paredes), Rosa (Penélope Cruz) é freira mas mantém relações sexuais com um travesti, Huma é lesbiana mas teve envolvimento com homens (em um certo momento reflete: “cuanto tiempo hace que no como una polla...”), Lola é a travesti casada com Manuela e posteriormente engravida Rosa, Agrado era um caminhoneiro que torna-se travesti, etc. Em Fale com Ela a relação entre Marco e Benigno não atinge o contato físico-sexual mas traz insinuações de um possível envolvimento entre ambos, principalmente quando Marco diz que não o incomoda o fato dos presidiários pensarem que ele era namorado de Benigno. Má Educação traz uma trama mais complexa de identificações de sexos/gêneros cambiantes que vão desde o padre pedófilo que se casa e depois assume novo romance com outro homem até o personagem de Juan que se traveste de Zahara, vive uma relação amorosa com Enrique e depois casa-se com Monica.

Almodóvar é um dos poucos diretores que consegue discutir com a dose exata de humor e drama a questão das identificações *queers* sem cair nos modelos prontos das caricaturas. Como bem assinala Rodrigo Carreiro “Seus filmes são simples, mas profundos (...) com ironia e sem um pinga de autocomiseração<sup>204</sup>”.

---

<sup>204</sup>CARREIRO, Rodrigo. **Tudo sobre Minha Mãe.** Disponível em [http://www.cinereporter.com.br/scripts/monta\\_noticia.asp?nid=1367](http://www.cinereporter.com.br/scripts/monta_noticia.asp?nid=1367). Acesso em 21 jul 2006.

## **Identities sob rasura: surgem as identificações**

A cultura das imagens transmitidas pelos mais variados veículos midiáticos ajuda a tecer a trama da vida cotidiana. A forte influência das mercadorias simbólicas comercializadas através do aparato audiovisual modela os comportamentos e as opiniões, fornecendo um compêndio de materiais com o qual os sujeitos constituem suas identidades e subjetividades. Os filmes, como um dos artefatos que dominam a indústria cultural, oferecem materiais para discutirmos como as representações de sexo, gênero, desejo e sexualidade reforçam o controle e a idéia de estabilidade dos corpos, fazendo-nos questionar não só a inteligibilidade de gênero quanto seu caráter ficcional e performático. No intuito de debater a contingência da coerência entre corpo, sexo e gênero da sociedade ocidental moderna, coloco os holofotes sobre alguns personagens dos filmes analisados que, por subverterem a lógica binária dos sexos/gêneros, são severamente punidos com a insígnia do abjeto, do estranho, da diferença. Diferença que o diretor faz questão de exaltar, mostrando que o distinto não tem de ser inferior. E a partir desses personagens, pergunto: de que forma o processo de constituição e representação de diferenças induz, informa ou significa essas “alteridades” e quais são seus desdobramentos?

Ao mostrar outras formas de relações, comportamentos, desejos, sexos e gêneros que não as dominantes informa-se, desmente-se, esclarece-se sobre sujeitos que são diferentes do que



Figura 25: Benigno e Marco (Fale com Ela)

convencionou-se chamar “normalidade”. Nos filmes analisados, as alteridades aparecem em inúmeras cenas e diálogos como quando Marco não hesita em chorar ao assistir ao espetáculo de Pina Bausch no início do filme e ao escutar a tocante canção Cucurucucu, interpretada por Caetano Veloso ou quando Benigno é um personagem masculino que

maquia, faz penteados e arruma as unhas de sua mãe. Os desdobramentos dessas simples cenas incidem diretamente na desmistificação do ideal de masculinidade ou feminilidade prevalecente na cultura ocidental contemporânea. Ao familiarizarem-se com outras formas de representação dos sexos/gêneros os/as espectadores/as não tendem a discriminar categoricamente sujeitos que assumem posturas e/ou práticas *queers*, contribuindo para a minimização de idéias estereotipadas sobre as alteridades *queers*.

Não é de hoje que questionamos o conceito de identidade por remeter a uma idéia de integralidade, homogeneidade e unicidade. Stuart Hall<sup>205</sup> nos traz essa discussão e coloca esse conceito “sob rasura”, ou seja, pondera que embora ele não nos sirva mais, ainda seguimos utilizando-o (agora de uma forma destotalizadora) porque ainda não foi superado dialeticamente.

Parece que é na tentativa de rearticular a relação entre sujeitos e práticas discursivas que a questão da identidade – ou melhor; a questão a identificação, caso se prefira enfatizar o processo de subjetivação (em vez de práticas discursivas) e a política de exclusão que essa subjetivação parece implicar – volta a aparecer<sup>206</sup>.

O termo identificação, embora seja um pouco ardiloso, ainda é preferível ao de identidade pois, sendo condicional, está alçado na contingência. Uma vez adotada a identificação, as diferenças dos sujeitos por ela designados não são anuladas. De acordo com Hall<sup>207</sup>,

(...) a abordagem discursiva vê a identificação como uma construção, com um processo nunca completado – como algo sempre ‘em processo’. Ela não é, nunca, completamente determinada – no sentido de que se pode sempre ‘ganhá-la’ ou ‘perdê-la’; no sentido de que ela pode ser, sempre, sustentada ou abandonada.

---

<sup>205</sup> HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis/RJ: Vozes, 2000, p. 103-133, pp.104.

<sup>206</sup> Idem, Ibidem, p. 105.

<sup>207</sup> Idem, Ibidem, p. 106.

A identificação obedece à lógica do “mais que uma possibilidade” e está sujeita ao processo de *différance*<sup>208</sup>. Portanto, para sua delimitação, exige a marcação de fronteiras simbólicas que a distinguem do que ela não é.

Quando falamos em identidade sexual, por exemplo, vários elementos estão incluídos nessa designação: nosso sexo biológico (se somos mulher ou homem), nossa percepção de gênero (se somos masculino ou feminino), nosso comportamento, gestos e atitudes (geralmente marcados pela insígnia de gênero), o sexo e o gênero do nosso par, que estão de acordo com nossa prática (homossexual ou heterossexual)<sup>209</sup>. A quantidade de elementos acima pontuados deve-se articular de forma coerente e sem fissuras para organizarmos nossa identidade sexual. Mas e se não funcionar assim?

A teoria *queer* trabalha a partir da percepção de que a identidade sexual de uma pessoa não é sempre una e monolítica. A identidade é um processo de reconhecimento da alteridade e “diferentes contextos e situações vão configurar alteridades distintas (...) a identidade não existe senão contextualizada, como um processo de construção, e pressupõe o reconhecimento da alteridade para a sua afirmação<sup>210</sup>”. Há uma infinidade de sensações, afetos e práticas a ser experimentadas que não podem e não devem ser sumariamente impossibilitadas a partir de uma eleição restrita (e pensa-se, imutável) de alternativas binárias e excludentes. Ninguém deveria ser discriminado, desvalorizado ou rechaçado por adotar uma identificação sexual nas margens, nas fronteiras, nos entre-lugares das sexualidades pré-estabelecidas.

---

<sup>208</sup> Différance é o termo proposto por Jacques Derrida que demonstra que a linguagem é baseada em uma relação. Assim, as palavras só possuem significados porque se encontram num sistema de diferenças que, por sua vez, são sempre provisórias. Por isso a palavra *différance* escrita com “a” distingue-se de *différence* na escrita, mas não na pronúncia (POWEL, Jim; HOWELL, Van. **Derrida para pricipiantes**. Buenos Aires: Era Naciente, 2004).

<sup>209</sup> SABAT, Ibidem, p. 93-95.

<sup>210</sup> MONTES apud CHNEIDERMAN, Miriam. Língua(s)-linguagem(ns)-identidade(s)-movimento(s): uma abordagem psicanalítica. In: SIGNORINI, Inês (org.). **Língua(gem) e Identidade: elementos para uma discussão no campo aplicado**. Campinas: Mercado das Letras; São Paulo: Fapesp, 1998, p. 47-67, pp.51.



Exemplo de pré-julgamentos preconceituosos são remetidas ao personagem de



Figura 26: Marco e Benigno (Má Educação)

Benigno pelas enfermeiras que pensam que um homem (heterossexual, entenda-se) não pode ficar tantos anos cuidando de sua mãe, não relacionar-se sexualmente com ninguém

e trabalhar como enfermeiro com dedicação fervorosa a uma paciente. Da mesma forma Dr. Roncero, pai da paciente Alicia, pergunta a Benigno qual sua orientação sexual, ao que ele responde: “Creo que me van mejor los tíos”. Na sequência seguinte a essa cena, em conversa com uma enfermeira, Benigno pergunta por que alguém deveria se importar se ele era gay ou não. E devido à insistência da enfermeira, pede-lhe que pergunte também à Enfermeira Chefe se ela era lésbica, já que insiste em lhe questionar sobre sua sexualidade.

Há coisas que não se perguntam para determinadas pessoas, como se elas são heterossexuais ou não, então cabe a nós refletirmos sobre por que a sexualidade dos indivíduos tornou-se algo tão importante e, talvez, decisivo na constituição identitária de um sujeito.

### **Invenção do Sexo, usos e prazeres do corpo**

Grande parte das discussões dos filmes de Almodóvar provém das mudanças realizadas na superfície dos corpos de seus personagens, os quais não se sentem confortáveis com suas geografias biológicas. Ironicamente, quanto mais conhecemos o corpo, mais nos surpreendemos com sua mutabilidade e percebemos nossa impossibilidade de controlá-lo e dominá-lo completamente. Mesmo com o auxílio de técnicas médicas, estéticas e sócio-educativas, seu conteúdo jamais é revelado, seu controle é sempre incompleto, provisório e sem garantia. Em Fale com Ela o médico

responsável por Lydia adverte Marco que tecnicamente não se pode ter esperanças da recuperação dela mas, ao mesmo tempo, mostra manchetes de revistas nas quais há casos de pessoas que “renascem” depois de anos em estado de coma.

O corpo é tão volátil e nossos conhecimentos sobre ele ainda são um devir que também já se pensou que uma mulher em Estado Vegetativo Persistente não poderia gerar vida pois a reprodução estaria diretamente relacionada ao prazer, como nos mostra Laqueur<sup>211</sup>. Esse autor enfatiza que próximo ao final do Iluminismo a ciência médica deixa de considerar o orgasmo feminino relevante para a concepção, relegando-o a uma sensação dispensável ao ato de reprodução.

Por sua vez, as discussões sobre os usos do corpo frequentemente remetem a questões pertinentes ao âmbito das sexualidades. Foram as críticas dos estudos de gênero que melhor detectaram as relações entre corpo e tecnologia, atentando para a relação entre sexo e corpo. Há uma hipótese na qual o corpo veicula como um local gerador, uma base primária, uma verdade inquestionável de onde emerge o sujeito e todas as características subsequentes que essa categoria implica. Entretanto, compreender o corpo como tecnologia mostra que não se pode distinguir o natural do artificial no processo de construção biopolítica dos corpos<sup>212</sup>.

Seguindo esse raciocínio, podemos dizer que grande parte dos filmes de *mainstream* recriam o “natural” de modo a conformar homens e mulheres em uma matriz heterossexual. Assim, as imagens fílmicas se transformam em padrões, já que o cinema também é uma tecnologia que cria, recria, formata, domestica e sanciona um modo de olhar sobre o mundo. Mas se esse olhar construía e reproduzia as estruturas binárias de gênero, na qual assumir uma posicionalidade exclui automaticamente a outra, esse

---

<sup>211</sup> LAQUEUR, Thomas. **Inventando o Sexo: corpo e gênero dos gregos a Freud**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 200.

<sup>212</sup> SANTA’ANNA, Denise Bernuzzi de. Horizontes do Corpo. In: **Corpo, território da cultura**. BUENO, Maria Lúcia; CASTRO, Ana Lúcia (orgs.). São Paulo: Annablume, 2005, p. 119-134.

mecanismo não funciona numa única direção, o que significa dizer que o cinema não ficou inerte às subversões.

Da mesma forma que o controle dos corpos não pode ser apreendido em sua totalidade, os sexos não podem ser entendidos como espécies opostas porque tanto o sexo, como o gênero, são contextuais. Não podemos descolá-los de seu meio discursivo. Também a noção de corpo privado e estável que parece existir na base das noções modernas de diferença sexual é também produto de momentos específicos, históricos e culturais. O corpo também, como os sexos opostos, entra e sai de foco.

A partir de uma análise da sexualidade no decorrer dos séculos, Thomas Laqueur mostra como as interpretações sobre o sexo são construídas pelos fenômenos culturais e não pela ciência. Utilizando textos que vão desde a Antiguidade até Freud, além de ilustrações da época, Laqueur expõe como a sociedade, a política e a religião interferem no chamado “sexo biológico”. Mas o que me interessa particularmente é que Laqueur trata de enfatizar é a importância da linguagem nesse processo, sendo ela quem marca essa diferença. Nem sempre o ovário (que hoje marca a natureza biológica feminina) possuiu nomenclatura específica e também a vagina já foi denominada pênis interno.

A natureza sexual humana mudou. De um sistema de sexo/carne única passou-se a um sistema no qual não só os sexos eram diferentes biologicamente, mas todos os aspectos relacionados ao corpo e alma de homens e mulheres passaram a ser opostos, entrando em vigor os discursos da anatomia e da fisiologia. Os corpos são diferenciados em todos os aspectos físicos e morais. De uma metafísica de hierarquia passou-se a um modelo de divergência biológica, acentuando o determinismo da natureza sobre a compreensão dos gêneros. “A visão dominante desde o século XVIII, embora de forma alguma universal, era que há dois sexos estáveis, incomensuráveis e opostos, e que a vida política, econômica e cultural dos homens e mulheres, seus papéis de gênero, são de certa

forma baseados nesses ‘fatos’”<sup>213</sup>. A biologia é o fundamento epistêmico das afirmações sobre a ordem social.

Até o Iluminismo, o sexo e o gênero conviviam num sistema de sexo único e ser homem ou ser mulher era assumir um papel cultural em uma sociedade e não ser um ou outro de dois sexos incomensuráveis. Segundo Laqueur, “o sexo antes do século XVII era ainda uma categoria sociológica e não ontológica”. Assim, pareceria que o gênero definia o sexo, como afirma Butler e como ressalta Laqueur: “O sexo, tanto no mundo de sexo único como no de dois sexos, é situacional; é explicável apenas dentro do contexto da luta sobre gênero e poder<sup>214</sup>”. De acordo com o raciocínio desse autor, só se buscou evidenciar características distintas (anatômicas e fisiológicas) entre dois sexos quando essas diferenças se tornaram politicamente importantes. A epistemologia e certas circunstâncias políticas produziram dois sexos opostos.

A sexualidade é moldada a partir de certas formas de comportamentos existentes com relação a sistemas historicamente especificáveis de conhecimento e não há nada de natural nisso. No final do século XVIII o sexo fragmentou-se e voltou a olhar para o corpo como construção cultural e como matéria física. O corpo é construído e representado discursivamente de maneiras distintas e é difícil falar de qualquer tipo de diferença sem reconhecer a correspondência entre formas específicas de sofrimento e formas específicas de corpo (corporalidades). “O fato de a dor e a injustiça terem gênero e corresponderem aos sinais corpóreos do sexo é o que precisamente dá importância a um discurso sobre a criação do sexo”<sup>215</sup>.

Hoje, quando falamos em sexo, geralmente referimo-nos ao caráter biológico que distingue o macho e a fêmea, conferindo-lhes características distintivas com base na

---

<sup>213</sup> LAQUEUR, Ibidem, p. 18.

<sup>214</sup> Idem, Ibidem, p. 23.

<sup>215</sup> Idem, Ibidem, p. 27.

anatomia<sup>216</sup>. Também a representação do sexo articula-se com o gênero, mostrando o poder da biologia na determinação dos atributos sociais. Um conjunto de aspectos diversos como brinquedos, vestimentas, atitudes, linguagem contribuem para a conformação de uma identidade subjetiva esperada para cada sexo/gênero. Assim, é comum presentear uma criança do sexo feminino com um “joguinho de panelas” para, desde cedo, moldar seu papel social e sua identidade de gênero.

Para Butler, a categoria sexo é sempre normativa. Na verdade, o discurso sobre o sexo surgiu como uma tecnologia do eu que transformou o casal heterossexual em pilar da sociedade. Aprisionados à linguagem, os sexos são classificados em homem ou mulher e os gêneros em masculino e feminino. Entretanto, há casos em que essa norma não encontra materialidade nos corpos e a resistência a esses enquadramentos mutuamente excludentes coloca em questão a força hegemônica dessa mesma norma.

Em “Problemas de Gênero”, Butler ressalta que o gênero assegura a identidade e solidifica tudo que há de incoerente e descontínuo num indivíduo. Assim, gênero seria o processo que constitui a coerência interna do sexo, desejo e prática sexual, executando o trabalho de naturalização de determinadas práticas/conduitas através da repetição e reiteração de gestos, atos e palavras. O gênero funciona como uma fantasia inscrita na superfície dos corpos e sua coerência ocorre pelos atos repetitivos que “lleva al actor a creer en la ‘naturalidad’ del cuerpo y de la heterosexualidad y a actuar de acuerdo con los ‘dictados de la naturaleza’<sup>217</sup>”.

Assumir um gênero é também uma forma de ser enquadrado na lógica dominante da divisão binária. Por isso,

é preciso perturbar os arranjos existentes de forma que nenhuma estabilidade ou fixidez seja possível, de forma que as fronteiras

---

<sup>216</sup> Órgãos genitais externos.

<sup>217</sup> HAWKESWORTH, Mary. Confundir el género. **Debate Feminista**, vol. 20, 1999, p. 3-48, pp. 22.

demarcadas pelos discursos sobre gênero e sexualidade possam ser cruzadas, sem correr o risco de ter sua significação fixada pela linguagem construída acerca de práticas e condutas sexuais; é preciso contestar ou mesmo romper com a lógica que transforma a heterossexualidade em referência<sup>218</sup>.

Porém Butler alerta que é preciso desconstruir os significados que damos ao sexo relacionado à biologia e ao gênero ligado à cultura<sup>219</sup>. Para isso, explora a idéia de que sexo e gênero não têm uma relação causal entre si, podendo o gênero ser teorizado como independente do sexo, “(...) com a consequência de que *homem* e *masculino* podem, com igual facilidade, significar tanto um corpo feminino como um masculino, e *mulher* e *feminino* tanto um corpo masculino como um feminino<sup>220</sup>”. Essa circunstância vislumbrada por Bulter é basicamente o que ocorre com Esteban/Lola quando ele realiza a cirurgia de implante de seios e segue desempenhando o “papel masculino” na relação conjugal com Manuela. Dessa forma, Esteban/Lola abre a possibilidade de mais de uma significação para os conceitos de masculino e feminino, homem e mulher, livrando esses termos das significações aprisionantes que lhes são constantemente reiteradas.

### **Gênero, subsidiário do corpo**

O gênero também é um dos componentes fundantes do sexo e as noções de diferença ou igualdade determinam o que nós vemos ou falamos sobre o corpo. A ciência não investiga simplesmente a diferença entre o corpo masculino e feminino, ela a constitui. Vale ressaltar que o corpo é um dos principais espaços de realização de um gênero. Analisando os personagens de Almodóvar, a relação “natural” entre sexo, gênero, desejo e prática sexual não opera de forma tão efetiva. É o caso da personagem Lola, em

---

<sup>218</sup> SABAT, Ibidem, p. 86.

<sup>219</sup> Essa autora também atesta que talvez o próprio constructo sexo seja tão culturalmente construído quanto o gênero, não sendo possível, portanto, a distinção entre eles.

<sup>220</sup> BUTLER, Ibidem 2003, p. 24-25.

Tudo sobre Minha Mãe. A partir de personagens como esse me interessa utilizar a idéia central do pensamento da filósofa Judith Butler, para a qual não há um gênero natural senão uma reiteração ficcional de práticas, comportamentos e gestos designados a um gênero. Assim podemos dizer que não há um sujeito anterior às performances de gênero, até mesmo porque para Butler o sujeito é uma formação lingüística<sup>221</sup>.

Da mesma forma que Lola, Agrado reitera constantemente o gênero feminino através de roupas, gestos e comportamentos que se convencionou associar ao feminino. Mas além da repetição de uma série de normas regulatórias que operam no sentido de estabelecer formas de agir e de sentir atreladas à “feminilidade”, Agrado vai mais além, adequando seu território corporal a um ideal de “mulher desejável”. Em uma das cenas mais marcantes desse filme, Agrado protagoniza o seguinte monólogo:

Me llaman Agrado, porque toda mi vida he tentado agradar a los demás. Además de agradable, soy muy auténtica. Miren que cuerpo! Hecho a la perfección. Ojos amendonados: 80 mil pesetas. Nariz: 200 mil. Un desperdicio porque en una pelea me quedé así. Sé que me dan personalidad, pero si hubiera sabido, no tendría ¿?? En nada. Continuo... tetas: dos, porque no soy ningún



Figura 27: Agrado (Tudo sobre Minha Mãe)

monstruo. 70 mil cada, pero ya están amortizadas. Silicona...labios, testa, manzanas del rostro, cadera y culo. El litro sale 100 mil. Calculen ustedes pues yo ya perdí la cuenta. Reducción de mandíbulas, 75 mil. Depilación completa a laser, porque la mujer también vino del mono, tanto o más que el hombre. 70 mil por sesión, depende de los pelos de cada uno. En general, dos a cuatro sesiones. Pero si usted fuera una diva flamenca va a necesitar de más. Como decía, cuesta mucho ser auténtica, señora. E en esas cosas no hay que economizar porque se es más auténtica cuanto más se parece con lo que ha soñado de si misma.

<sup>221</sup> Partindo do princípio de que a única ontologia existente é a linguagem, Butler (1999) diz que o discurso constitui o sujeito ao nomeá-lo. Dessa forma, toda a nomenclatura impõe uma limitação, gera exclusões e implica em uma disciplina.

A partir da reiteração de enunciados performativos, Agrado minimiza sua diferença e tenta chegar o mais próximo possível do que designa a coerência a uma mulher do gênero feminino. Entretanto, um detalhe ainda lhe confere a insígnia do abjeto: seu pênis. O efeito desse simples gesto de “resistência” são enunciações que apontam para a desidentificação com um feminilidade hegemônica, mas que não encontra respaldo na linguagem para ser nomeada.

A concepção de gênero como um ato que se realiza permanentemente também pode ser identificada na cena em que Manuela fala à enfermeira Rosa sobre Esteban/Lola, o pai de seu filho.

- Te contaré una historia. Yo tenía una amiga que se casó muy joven. Al año, su marido se fue a trabajar a Paris y quedaron que la llamaría cuando estuviera situado. Pasaron dos años, el marido junto un dinerito y se instaló en Barcelona para montar un bar. Ella se reunió aquí con él. Dos años no es mucho tiempo pero el marido había cambiado.
- El no la quería...
- El cambio era más bien físico. Se había puesto un par de tetas mas grande que los de ella.
- ¡Ah!
- Mi amiga era muy joven. Estaba en un país extranjero. No tenía nadie. Exceptuando el par de tetas el marido no había aceptándole. Las mujeres hacemos cualquier cosa para no estar solas.
- Las mujeres somos más tolerantes. Pero eso es bueno.
- Somos jiripollas, y un poco bolleras. Escucha el fin de la historia. Mi amiga y su marido con tetas se montaron un chiringuillo aquí mismo, en la Barcelonesa. El se pasaba en día embutido en un biquini microscópico tirándole todo lo que se pillaba. Y aun levantaba un ¿?? Si ella se andaba con un biquini o se ponía minifalda. Vamos, era muy ¿?? El cabrón... ¿Cómo se puede ser machista con un semejante par de tetas?



Figura 28: Irmã Rosa e Manuela (Tudo sobre Minha Mãe)

Então qual seria o gênero de Lola? Masculino, por possuir um pênis e por estar casado com Manuela, ou feminino porque assim comportava-se, vestia-se e aparentava por seu par de seios? E por que isso importa? A quem isso importa? Seu gênero é tão variável quanto a possibilidade e reiteração de práticas que desenvolve, não se



acomodando ao binarismo da díade masculino/feminino. Lola, como outros tantos personagens dos filmes analisados e como incontáveis sujeitos sociais, não encontra respaldo na linguagem pois não existe palavra para definir alguém que não seja homem ou mulher, masculino ou feminino. Mas se existisse, essa nomenclatura não estaria aprisionando o sujeito? Faria sentido seguir chamando-o de *queer*?

Nesse mesmo diálogo, uma outra questão chama a atenção. Mesmo com o corpo moldado como feminino, Lola não deixa de manifestar seu desejo de controle sobre o corpo de Manuela, censurando-a por seu modo de vestir. Não estariam refletidos nesse comportamento os ensinamentos, regras e condutas que “devem” ser reiteradas por um homem na sociedade contemporânea? Como libertar-se de uma conduta que direciona os gestos, atitudes e papéis de gênero em um casal?

A descrição e o cobrir o corpo é algo ressaltado como uma qualidade em uma mulher, mesmo que seu relacionamento afetivo se dê com um transgênero/travesti. Como sustenta Foucault, o corpo é um lugar prático direto de controle social. Não o corpo desejante, mas o corpo dócil e regulado, colocado à disposição dos serviços da vida cultural.

Em **História da Sexualidade I** e **Vigiar e Punir**, Foucault salienta que nossos corpos são marcados, treinados e moldados pelas formas históricas de individualidade, desejo, masculinidade e feminilidade. Essa perspectiva lança uma preocupação para o panorama contemporâneo, em uma época marcada pelo cuidado excessivo com o corpo através da busca de um ideal de beleza evanescente e homogeneizante. Atualmente o corpo ganha uma valorização exagerada e a contrapartida que se pede são as múltiplas exigências e sensibilidades que cada indivíduo apresenta em relação a si e em relação aos outros.

Nesse sentido, Almodóvar apresenta uma gama de corpos regulados pelos ditames da cultura, da juventude, da magreza e da beleza, mas transgride ao tratar de geografias “desviantes”. As transformações corporais desejadas por Ignácio em Má Educação e as realizadas por Agrado em Tudo sobre Minha Mãe são uma ilustração do “treinamento” dos corpos no panorama contemporâneo. Numa busca desmedida pelo ideal de corpo que vigora na moda, os corpos femininos tornam-se o que Foucault chama de corpos dóceis, ou seja, aqueles que estão sujeitos ao controle externo.

Visto desde uma perspectiva histórica, o disciplinamento e o controle dos corpos (sobretudo o feminino) tem de ser reconhecido como uma estratégia durável de controle social. Esse controle, por sua vez, inclui relações de poder que, mesmo não sendo exercida somente por uma das partes envolvidas, ainda apresenta assimetrias. Um exemplo seria o poder constitutivo das tecnologias de gênero, reiterados pela indústria cinematográfica. Almodóvar trabalha com esses mecanismos de poder que moldam e multiplicam os desejos, ao invés de reprimi-los, que modificam e nos fazem rever as concepções de normalidade e desvio. Portanto, não há tentativa de controle sem o risco do descontrole. Ao tentar cercear o que considera impróprio ou imoral, cada sociedade cria novas zonas pouco submissas à dominação.

Em Tudo Sobre Minha Mãe a transformação dos corpos e as várias formas de desejo sexual manifestam-se indiscriminadamente entre mulheres e mulheres, mulheres e travestis, homens e travestis. Na cena em que Agrado ajuda Nina Cruz a trocar de figurino para o próximo ato da peça “Um bonde chamado Desejo”, Nina insinua-se corporalmente a Agrado, continuando sua provocação no diálogo que segue:

- Agrado, ¿nunca pensó en operarte entero?
- Las operadas no tienen trabajo. A los clientes les gustan las neumáticas y bien dotadas.
- ¿Reumáticas? Que raro son los tíos...

- Reumáticas no, neumáticas. Un buen par de tetas duras como ruedas de inflar y además, un buen culo.
- Agrado, enséñame la polla.
- Ay, a ti te ha sentado fatal ese haxixe, ¿no?
- Que a lo mejor a mi también me guste.

Na sequência dessa cena, Mario, um dos produtores do espetáculo, também vai até o camarim onde trabalha Agrado e pede que ela lhe faça uma felação, mostrando-se disposto a fazer o mesmo com o pênis de Agrado.

No meu entendimento, Almodóvar desafia com um

(...) discurso que nos possibilite detectar a ‘recuperação’ da rebeldia potencial, um discurso que, enquanto insiste na necessidade da análise ‘objetiva’ das relações de poder, da hierarquia social, do recuo político, etc., nos permita, não obstante, confrontar os mecanismos pelos quais o sujeito se torna às vezes enredado, conivente com forças que sustentam sua própria opressão<sup>222</sup>.

Os personagens Agrado, Lola, Ignacio, Paquito são sujeitos que em determinados momentos históricos foram considerados transgressores e até mesmo portadores de patologias. Almodóvar os apresenta de forma tão respeitosa que esses personagens abalam o quadro de referências que davam aos indivíduos um paradigma de sexualidade estável no mundo social. Esses personagens mesclam comportamentos femininos e masculinos em um único corpo para mostrar que a identidade de gênero é feita através de práticas, discursos e instituições, podendo ser utilizados como exemplos de ruptura com o regime regulatório de construção dos gêneros.

Em decorrência dessa desestabilização do mundo baseado na cultura androcêntrica, na proliferação de múltiplas identificações sexuais, tais como os transexuais, pansexuais, bissexuais e tantos outros que não se encaixam em nenhuma nomenclatura, e da crescente contribuição que a teoria *queer* propõe na desnaturalização

---

<sup>222</sup> BORDO, Susan. O Corpo e a Reprodução da Feminidade: uma apropriação feminista de Foucault. In: JAGGAR, Alison e BORDO, Susan. **Gênero, Corpo e Conhecimento**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997, p. 21-22.

dos binarismos sexuais e de gênero (auxiliada pelos estudos feministas, pós-estruturalistas e estudos culturais), “evidencia-se um processo de transformação social que caminha em relação a uma revisão das definições e relações sócio-históricas, políticas, culturais e econômicas das categorias de identidades, sujeitos, homens, mulheres, entre outras<sup>223</sup>”.

### **Zonas de fronteira da matriz heterossexual**

A partir da idéia de que a linguagem gera atos, cria objetos, Butler vai questionar os gêneros, sexos e sexualidades com base nessa perspectiva. Se as sexualidades podem ser homossexual, transexual, transgênero, heterossexual, bissexual, por que os gêneros estão divididos em masculinos e femininos? Não seria então esse binarismo uma construção social? Qual seria o propósito de sua enunciação e reificação?

As identidades de gênero e a sexualidade de um sujeito estão intrinsecamente relacionadas. Como assinala Ruth Sabat “as identidades sexuais dos sujeitos se constituem de acordo com o modo como vivem sua sexualidade, como vivem seus prazeres e desejos sexuais. Ao mesmo tempo esses sujeitos constroem suas identidades de gênero à medida que são identificados social e historicamente como masculinos ou femininos<sup>224</sup>”. Colocar-se em uma posição-de-sujeito em relação à sexualidade e gênero não é um processo estável e os que o fazem fora do campo hegemônico da heterossexualidade são brindados com a insígnia da diferença. As identidades hegemônicas tentam reforçar os modos de condutas adequados aos sujeitos de forma que esses se tornem os mais estáveis possíveis, reduzindo tanto quanto forem possíveis os signos da ambigüidade.

---

<sup>223</sup> CORRÊA, Ronaldo de Oliveira. Os Homens só são Homens porque não se pensam. Ou algumas notas a respeito das diferenças. In: SCHWARTZ, Juliana e CASAGRANDE, Lindamir. **Representações de Gênero no Cinema**: coletânea. Curitiba: CEFET-PR, 2003, p.24.

<sup>224</sup> SABAT apud LOURO, 2003, p. 94.

Vejo nos filmes analisados muitas identificações *queers* que usufruem dessas zonas de fronteira, de imprecisão entre as polaridades dos sexos/gêneros, aos quais Guacira Lopes Louro intitula “viajantes pós-modernos<sup>225</sup>”. Segundo ela, esses são os sujeitos cambiantes, fragmentados e não-unificados da pós-modernidade. A autora recorre ao recurso metafórico dos *road movies* para designar a viagem que fazemos entre as várias possibilidades de identidades, destacando que algumas pessoas podem decidir ficar na fronteira, nos entre-lugares das culturas ou das posições-de-sujeito. Mesmo que as fronteiras sejam bem definidas, há sempre aqueles/as que rompem as regras e transgridem esses limites. Esses/as “transgressores/as”, por sua vez, acabam sendo o alvo preferencial das pedagogias corretivas e normalizadoras, para os quais a sociedade reserva penas, sanções e exclusões.

No entanto, transpor as barreiras da matriz heterossexual talvez não seja uma livre escolha desses sujeitos à deriva, uma vez que “eles podem se ver movidos para tal por muitas razões, podem atribuir a esse deslocamento distintos significados<sup>226</sup>”. Essas pessoas são os viajantes pós-modernos, aqueles/as que recusam a fixidez das limitações das fronteiras e assumem a posição **entre** identidades, administrando e extraíndo prazer mais do processo de viajar que propriamente da chegada a determinado lugar. Assim agem as identificações *queers*, que se preocupam mais em desestabilizar um conceito pré-estabelecido do que é ser feminino, masculino, transgênero, etc., que em fixar um contorno do que é ser/estar *queer*.

O personagem interpretado por Gael Garcia Bernal em Má Educação é um exemplo dessas posições cambiantes de identificações de gênero e do que é ou não ser feminino. No filme, Juan/Angel mostra-se

---

<sup>225</sup> LOURO, 2004.

<sup>226</sup> LOURO, Ibidem, p. 17-18.



Figura 29: Almodóvar e Zahara (Má Educação)

ofendido quando o diretor de cinema Enrique Goded lhe diz que é impossível que ele interprete o papel de Sara Montiel, grande atriz e intérprete espanhola que alcançou sucesso em Hollywood na década de 1950, por ele não ser uma mulher. Juan/Angel desafia o diretor e insiste em mostrar que pode tornar-se mulher moldando seu corpo, desenvolvendo gestos e atitudes que façam recordar a mítica atriz, construindo assim a sensual Zahara. Nessa cena vejo um questionamento aos ditames que dizem que uma mulher não biológica não é uma “verdadeira” mulher. Entretanto, essa é uma forma de se fundamentar numa pretensa “natureza” dos sexos, que os estudos de gênero vêm desconstruindo.

Apesar do esforço na caracterização dessas identidades flutuantes, a teoria *queer* não se pretende instauradora de um novo projeto de sujeito. Essas possibilidades apenas evidenciam o caráter cultural e não-fixo de todas as identidades e sugerem a multiplicação das formas de gênero e sexualidade. Como adverte Louro, “Não se trata, pois, de tomar sua figura como exemplo ou modelo, mas de entendê-la como desestabilizadora de certezas e provocadora de novas percepções<sup>227</sup>”.

Esses espaços ambíguos dos sexos/gêneros são constantemente ressaltados por Almodóvar, seja na personagem de Lola, a travesti que mantém relações sexuais com mulheres; Nina Cruz, que após um conflituoso envolvimento com Huma Rojo casa-se e tem filhos; Manuela, que continua casada com Esteban após esse tornar-se a travesti Lola; Benigno que diz ser homossexual e violenta uma paciente em coma; o Sr. Beringer, que inicialmente é um padre que abusa sexualmente dos alunos internos, abandona o celibato para casar-se e gerar filhos e posteriormente entrega-se ao amor homossexual com Juan/Angel, o qual acaba por casar-se com a figurinista do filme em que atuava, após viver relação intensa de desejo e ambição com o Sr. Beringer.

---

<sup>227</sup> Idem, Ibidem, p. 24.

Mas falar de filmes *queers*, ou de filmes que contenham personagens *queers* é falar de filmes que aludam a uma série de identificações que, mesmo não sendo fixas, se reconhecem mediante traços característicos, sendo que uma delas é o amor e/ou as práticas homoeróticas –porém não se restringindo somente a elas. *Queer* não remete necessária e exclusivamente a sexualidade mas a “una postura crítica y desconstructivista frente a la hegemonía del patriarcado heteronormativo<sup>228</sup>”, a qual trabalha na perspectiva do repúdio das relações afetivas e/ou sexuais entre pessoas do mesmo sexo/gênero. A essa série de preceitos da heterossexualidade compulsória a teoria *queer* não responde com outra hegemonia (pois não existe uma prescrição de como ser *queer*), mas expõe, analisa e desafia a dinâmica que privilegia a heterossexualidade. E como adverte Foster, “el homoerotismo es tan sólo la cara más visible de lo *queer* (porque el régimen sexual es la cara más visible del patriarcado), y en el fondo lo *queer* trata de cuestionar todo aquello que prescribe identidades fijas, conductas jerarquizadas y proscripciones del Otro diferente y disidente<sup>229</sup>”.

Para manter-se, a heteronormatividade cria regras que devem ser reiteradas e, por consequência, princípios, condutas e expressões que são ameaçadoras a sua hegemonia. Algumas dessas ameaças são os gestos mais delicados sendo manifestados por homens (pois remetem à sodomia, prática condenada pois não gera reprodução), a cabeça raspada de uma mulher que se nega a assumir o papel de fêmea reprodutora, etc. Priorizando a heteronormatividade, geram-se preconceitos e discriminações que repudiam de maneira violenta (seja ela física ou simbólica) as manifestações afetivas/sexuais de sujeitos que não assumem a conduta heteronormativa. Veja-se o caso do assassinato de Ignacio pelo irmão e pelo ex-padre que abusou sexualmente do menino no colégio interno. Ignacio

---

<sup>228</sup> FOSTER, David William. **Cine *Queer* en América Latina**. Arizona State University. Texto recebido por e-mail em 25 ago 2005.

<sup>229</sup> Idem, Ibidem.

representa uma ameaça diante da lei patriarcal e nada mais marcante para um editor de livros que ter seu nome associado a um amor homossexual no passado.

Outra preocupação candente dos estudiosos/as da teoria *queer* é a homofobia, entendida como o rechaço de quaisquer sujeitos cuja diferença o faça distanciar-se da heterossexualidade. Nos filmes analisados a homofobia é evidenciada na atitude do farmacêutico ao rechaçar sua aproximação com a travesti Agrado, em Tudo sobre Minha Mãe, mesmo observando que ela estava ferida. Igualmente em Fale com Ela observam-se indícios de preconceito



em relação a uma suposta homossexualidade de Benigno, já que ele não dava demonstrações explícitas de virilidade. Em determinado momento do filme o insistente interesse por sua vida afetiva e sexual o incomoda a tal ponto que o paciente enfermeiro pede a sua colega de trabalho que vá perguntar à enfermeira chefe se ela é lésbica.

Nessas cenas a homofobia é mostrada como elemento integrante do patriarcado, mas é rechaçada por Almodóvar nas demais cenas dos filmes analisados, sendo que o sentido homoerótico das relações entre os personagens é exaltado e a reiteração das normas prescritas aos sexos/gêneros não é cumprida. Em Fale com Ela mesmo que Marco



Figura 31: Marco e Benigno (Fale com Ela)

e Benigno não cheguem a desenvolver um amor físico, certos toques e olhares carregados de sentido erótico não deixam de marcar um projeto homoerótico. Igualmente, o jogo de posicionalidades praticado por Benigno subverte

e impede que o projeto de inteligibilidade de gênero se realize plenamente, sem rompimentos ou fissuras. Manuela, de Tudo sobre Minha Mãe, permanece casada com



um travesti – demonstrando assim que além da aparência física jazem outros valores em um sujeito – e posteriormente, ao criar o filho em uma cidade desconhecida sem o respaldo da figura paterna, questiona o papel reservado às mulheres na estrutura do patriarcado heteronormativo. Já Má Educação faz uma defesa da união afetiva e sexual entre homens e coloca em evidência as dificuldades de um ex-padre, casado e pai de família, em assumir sua relação afetiva com outro homem. Além disso, o erotismo e a sensualidade que o simples gesto de fumar atinge na cena em que Enrique delicia-se ao ver Angel/Juan banhando-se nu na piscina é inigualável. Nesse sentido, podemos afirmar que o *queer* constitui também em uma reflexão crítica sobre os questionamentos à eficaz estratégia discursiva de controle social proporcionada pelos ensinamentos do patriarcado.

### **Inteligibilidade e performatividade de gênero**

Em nossa sociedade ocidental, a heterossexualidade, além de ser transformada em uma instituição normatizadora em um momento datado<sup>230</sup>, adquiriu certo caráter indiscutível de expressão máxima, nuclear e verdadeira do ser humano. Com ela veio também a inteligibilidade do gênero, ou seja, a exigência de uma coerência entre sexo, gênero, desejo e prática sexual. Quando um sujeito assume uma identidade de gênero, há todo um investimento na construção de uma posicionalidade. Dessa forma os discursos tornam-se produtivos ao ratificar e reiterar constantemente a heterossexualidade através de atos performativos. Com isso constroem a diferença, materializam o sexo (estável) e ditam quais são os corpos inteligíveis.

Entendendo o gênero como uma consequência de atos a serem reiterados, Butler destaca igualmente que os sujeitos não tem autonomia social para escolherem livremente

---

<sup>230</sup> Ver LAQUEUR, 2001; FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I: a vontade de saber**. 12ª edição. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1997.

seus gêneros. Todas as escolhas já estão inseridas em estruturas de poder limitadoras e as supostas ou intencionais falhas de uma identidade hegemônica é entendida como subversão, ressignificação e desestabilização de uma ordem dada que nada contém de natural.

Quando em **Problemas de Gênero**, Butler afirma que o gênero é performativo, seu entendimento está longe de ser equiparado ao gênero como uma roupa a ser vestida a cada manhã tão somente porque isso sugeriria que poderia haver um sujeito não marcado pelo gênero. Em um texto posterior<sup>231</sup>, afirma que “El género es performativo puesto que es el *efecto* de um régimen que regula las diferencias de género. El dicho régimen de los géneros se dividen y se jerarquizan de forma coercitiva”. Para Butler não há sujeito que preceda essas normas cujo efeito são as “uniformidades” genéricas (masculino ou feminino). A performatividade de gênero é uma prática reiterativa e situacional, caracterizada pela “repetição compulsória de normas de gênero que animam e limitam o sujeito marcado pelo gênero mas que são também os recursos a partir dos quais são forjados a resistência, as subversões e os deslocamentos<sup>232</sup>”.

Não existe ninguém que escolha uma norma de gênero, ao contrário, somos obrigados/as a assumi-las para que tenhamos o direito de ser alguém. Ou seja, o status de sujeito passa pela operação das normas de gênero e as insubordinações a elas demonstram o caráter ineficaz na produção das masculinidades e feminilidades hiperbólicas. Nunca habitamos completamente as normas ou idéias de gênero que somos obrigados a nos aproximar e é nas lacunas da tarefa de realizar as “vestimentas” de gênero que residem as possibilidades de resistência e mudança. A capacidade de fuga, de criação, de liberdade é sempre uma prerrogativa alcançada através das brechas que se abrem nesses processos de

---

<sup>231</sup> Refiro-me ao texto *Críticamente Subversiva*, publicado pela primeira vez em 1993.

<sup>232</sup> CULLER, *Ibidem*, p. 103.

repetição das regras – e são sempre ancorados em um contexto social permeado pelas relações de poder<sup>233</sup>.

No exemplo de Tudo sobre Minha Mãe a identidade de gênero assumida por Lola marca mais uma diferença em relação a outras identidades que uma unidade interna – dado que ela não chega a realizar uma cirurgia que alteraria seu sexo biológico. “As identidades são, pois, pontos de apego temporário às posições-de-sujeito que as práticas discursivas constroem para nós<sup>234</sup>”. Isto é, são posições que os sujeitos são obrigados a assumir, mesmo estando cientes de seus aprisionamentos e de suas limitações às diversidades. A identidade de gênero feminina assumida por Lola é necessária para que ela sinta-se integrante do nosso sistema político-cultural e reivindicar uma identificação de gênero independente da masculina ou feminina é perigoso para esse aparato pois ameaça diluir a diferença e, conseqüentemente, a hierarquia entre esses pólos. No entanto, as identificações *queers* resistem a uma classificação meramente binária, exigindo “um ‘sistema’ que permita a polifonia, a reação mista (diferença na mesmidade, repulsão na atração) e a resistência na integração<sup>235</sup>”. Sua geografia (corporal) é ameaçadora e por isso ocupa um espaço cultural sempre contestado.

Em relação ao que chamo de sexualidades *queers*, um dos aspectos relevantes na construção de seus corpos é o rompimento com o que Judith Butler denomina matriz heterossexual, entendida como

(...) modelo discursivo/epistemológico hegemônico da inteligibilidade do gênero, o qual presume que, para os corpos serem coerentes e fazerem sentido (masculino expressa macho, feminino expressa fêmea), é necessário haver um sexo estável, expresso por um gênero estável, que

---

<sup>233</sup> BUTLER, 2002.

<sup>234</sup> HALL, Ibidem, p. 112.

<sup>235</sup> COHEN, Jeffrey Jerome. A Cultura dos monstros: sete teses. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.) **Pedagogia dos Monstros: Os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p. 23-59, pp. 31.

é definido oposicional e hierarquicamente por meio da prática compulsória da heterossexualidade<sup>236</sup>.

Ao desejar/realizar a transformação em seu território corporal, personagens como Ignacio, Agrado, Paco ou Lola passam a ser designados como sujeitos abjetos, ou seja, “aquilo que foi expelido dos corpos, descartado como excrementos, tornado literalmente ‘outro’<sup>237</sup>”. Abjeção está relacionada à in:



Figura 32: Zahara e Paquito (Má Educação)

fronteira. Por não estar em nenhum lugar definido, esses corpos não assumem significação inteligível e, conseqüentemente, não importam, já que não materializam as regras das identidades duais. Assim constituem-se gêneros não inteligíveis, como denomina Butler, pois para manter uma relação de coerência e continuidade entre sexo, gênero, prática sexual e desejo, necessitam recorrer a uma alteração em seus corpos físicos.

Assumir uma identificação de gênero não inteligível é problemática em nossa cultura porque se demonstra que “O ‘impensável’ está assim plenamente dentro da cultura, mas é plenamente excluído da cultura dominante<sup>238</sup>”. O que esses personagens ignoraram (que é um grande mérito do diretor e roteirista Pedro Almodóvar) é que há fronteiras que não podem, ou melhor, não devem ser cruzadas.

Nesse sentido, vale atentarmos para a construção e a contingência da coerência entre corpo, sexo e gênero da sociedade ocidental moderna. Segundo Foucault, o surgimento da sexualidade como **ciência** e da **verdade** sobre o sexo surge no século XVIII, a partir de várias práticas de poder e saber. Em decorrência desses saberes, Foucault nomina o surgimento do dispositivo da sexualidade, o qual “tem, como razão de

<sup>236</sup> BUTLER, 2003, p. 216.

<sup>237</sup> Idem, Ibidem, p. 190-91.

<sup>238</sup> Idem, Ibidem, p. 117.

ser, não o reproduzir, mas proliferar, inovar, anexar, inventar, penetrar nos corpos de maneira cada vez mais detalhada e controlar as populações de modo cada vez mais global<sup>239</sup>”. De acordo com Foucault, esse dispositivo modela a forma como pensamos e conhecemos o corpo, atuando como um mecanismo de controle e disciplinamento dos sujeitos. Através desse dispositivo, as instituições criam, impõem, reforçam, organizam e policiam as normas para a coerência das estruturas corpóreas e para a manifestação do desejo sexual.

Através dos personagens acima citados percebe-se que o corpo representa a materialidade da sexualidade, ou seja, é sobre ele que se estabelecem os limites do possível e também as projeções do desejável. Nesse aspecto, o corpo funciona como uma base significativa de condensação das subjetividades dos sujeitos, servindo como ponto de reconhecimento de si e de outros indivíduos – tudo feito a partir da diferença. Lola, Agrado, Paco e Ignacio materializam, no filme, o que Butler sustenta: não só a anatomia não dita mais o gênero como também a anatomia não põe limite algum ao gênero (a anatomia já não é o destino). Se há um corpo normalmente dado como biológico, esses personagens escolhem fazer uma construção corporal sobre outra que se pretende reconhecer como natural. Corpo se fabrica e “nem nossos corpos pessoais, nem nossos corpos sociais podem ser vistos como naturais<sup>240</sup>”.

A paródia/performance de gênero realizada por Lola, Agrado, Paco e Ignacio é uma prática de liberdade que pode impedir que os sujeitos tornem-se, para sempre, simplesmente corpos sexuais dóceis. Para Butler, na busca pela constituição do **eu**, inventa-se uma identidade e uma coerência que não são senão ficcionais. Assim surgem os gêneros paródicos. Cada reescritura, cada paródia implica uma abertura para uma

---

<sup>239</sup> FOUCAULT, 1997, p. 101.

<sup>240</sup> HARAWAY apud VENCATO, Ana Paula. Fora do armário, dentro do *closet*. O camarim como espaço de transformação. **Cadernos Pagu** (24), 2005, p. 227-247, pp. 243.

liberdade de constituição de um sujeito. Cada interpretação origina uma diferença. Sexo/gênero não são características descritivas nem prescritivas e tampouco possuem uma estabilidade natural. Então não há identidade de gênero anterior as suas performances. Só o que há é o disciplinamento do desejo que direciona a “lógica” de uma atração binária dos “opostos”. Assim, a estabilidade seria uma identificação com apenas uma posicionalidade (a da atração heterossexual) dentre as variáveis das práticas sexuais. Se for desarticulado o caráter natural do binarismo sexual, os sexos/gêneros podem manifestar-se performativamente pois o corpo já não será mais um dado biológico irreduzível e sim um aporte subsidiário.

Se a repetição da coerência de gênero é uma forma de reafirmar as identidades, “que tipo de repetição subversiva poderia questionar a própria prática reguladora da identidade?”<sup>241</sup>. A saída para não ficarmos presos/as nessa lógica é proliferar as mais diversas paródias em relação ao sexo/gênero/desejo/práticas sexuais, o que resultaria em corpos dinâmicos e instáveis, que seriam o produto de uma fantasia – entendida por Butler como liberdade. Da mesma forma que podem consolidar-se as condições normativas de sexo, podem igualmente desestabilizarem-se. Essa desestabilização da reiteração dos sexos/gêneros que desvia as normas possibilita sua desconstrução. Esse processo de ruptura das categorias normativas possibilita a emergência dos gêneros paródicos. É nas relações arbitrárias entre os atos repetidos de performance de gênero e na descontinuidade entre eles que se firmam as possibilidades de transgressão.

Lola, Agrado, Paco e Ignacio, algumas das múltiplas possibilidades de alteridades *queers*, ao serem interpretadas no cinema, forçam os produtores, diretores, roteiristas e espectadores a repensarem algumas teorias da cultura heteronormaiva, expandem sua

difusão aos mercados de massa e incomodam o mundo



Figura 33: Enrique (Má Educação)

globalizado – o qual tenta nivelar ou absorver as alteridades, jogando-as no conceito de “a-normalidade”. Nos filmes analisados, as personagens centrais são entendidas como sujeitos que transgridem, através de inúmeras práticas corporais (postura, gestos, vestimentas, voz...), as normas vigentes e propõem práticas ressignificadoras que nos permitem pensar em mudanças reais. É a partir desses sujeitos “incoerentes” que repensamos a idéia de sujeito com uma identidade fixa, coerente e contínua e passamos a adotar a identificação, vinculada à fantasia, com forma de não aprisionar os sujeitos a uma identidade una. Essa variabilidade performativa (em que as identificações do eu realizam desejos e operam performativamente segundo a ordem da fantasia) pressupõe o exercício da liberdade. E esse é precisamente o motivo pelo qual as identificações *queers* desestabilizam, desestruturam, incomodam e extasiam também a nós, ávidos/as expectadores/as.

## Considerações Finais

Assumindo a assertiva de que as interpretações possíveis em relação à imagem cinematográfica relacionam-se ao conhecimento historicamente disponível, a abordagem dos filmes desenvolvida nesse trabalho viabilizou-se porque correntes teóricas como o pós-estruturalismo, os estudos culturais, os estudos feministas e a teoria *queer* passaram a informar suas “leituras” sobre o cinema e sua função como tecnologia do gênero e pedagogia cultural. O que pode ser visto pelos sujeitos em relação às imagens sofre influência de idéias e noções prévias já pensadas, marcadas por uma flexibilidade em relação às diferenças no atual panorama das configurações de sexualidades contemporâneas. Inclusive a produção dessas obras só foi possível em um contexto social marcado por questionamentos de padrões tradicionais prevalecentes nas relações sociais e onde questões relativas à sexualidade recebem cada vez mais visibilidade.

Os filmes analisados do diretor Pedro Almodóvar trabalham com uma percepção de corpo como um todo de sensibilidade e sensualidade, desestabilizam uma sexualidade centrada somente nos órgãos genitais, abrem espaço para emoções e desejos que ultrapassam os pressupostos das dicotomias binárias e se opõem ao modelo estanque da heteronormatividade compulsória. Todos esses pressupostos vão ao encontro das problemáticas abordadas pelos questionamentos da teoria *queer*, sendo possível uma associação entre a filmografia do referido diretor ao projeto político visado pelos/as defensores desse paradigma.

As obras de Almodóvar ensejam uma reflexão sobre o cerceamento imposto pela tradição do pensamento ocidental, a qual leva em consideração apenas uma OU outra possibilidade entre “opostos” excludentes: Ou se é feminino, OU se é masculino, etc. No



entendimento das identificações *queers* não só é possível como é desejável que utilizemos a conjunção E – possibilitando um raciocínio que deixa margem para a ambigüidade e também para a pluralidade de identificações.

No cinema, a presença de personagens cuja nomenclatura é quase que exclusivamente reconhecida somente na academia ou em pequenos grupos sociais sinaliza uma sensibilidade do diretor Pedro Almodóvar para uma mudança substancial que está ocorrendo silenciosamente no mundo das relações humanas. O que isso nos revela, entre outras possibilidades de análise, é que estamos caminhando rumo a uma despatologização das identidades sexuais e de gênero fora do modelo heteronormativo, onde as identificações *queers*, ao serem representadas no cinema, constituem uma forma de resposta às demandas de muitos movimentos sociais de meados do século XX que clamam por um reposicionamento dos sujeitos que assumem práticas não-hegemônicas.

*Queer*, no sentido trabalhado nesse trabalho, não é somente uma alternativa às sexualidades mas um caminho para exprimir os diferentes aspectos de uma pessoa, um espaço para a criação e manutenção de uma polissemia de um discurso que desafia e interpela a heterossexualidade. *Queer* são personagens como Benigno, Marco, Juan, Sr. Beriger, Manuela, Rosa, Agrado, Paquito, Lola e tantos outros que materializam no cinema a performance de gênero. Assim como muitos teóricos/as *queers*, Almodóvar demonstra, através de seus personagens que “No universo *queer*, todo mundo não é *queer* da mesma maneira”.

No decorrer dessa pesquisa procurei enfatizar os aspectos históricos, políticos e culturais na problematização das identidades binárias de sexo e gênero, ressaltando a contingência da invenção desses saberes. Tratei as obras de Almodóvar como pedagogias culturais que despertam para “novos” olhares sobre os saberes constituídos na sociedade contemporânea acerca das sexualidades. Apostei na desconstrução das divisões

binarizantes que reproduzem formas de preconceito e discriminação e usei os filmes como um meio de construção de posições de sujeitos onde as identificações sexuais estão sempre em transformação.

O resultado desse trabalho é minha aposta nesses sujeitos que resistem às imposições das hegemonias, contestam e reagem ao caráter normativo das leis, abusam das posições de fronteira e ousam explicitar a multiplicidade das nuances num contexto monocromático das sexualidades socialmente aceitas. No âmbito acadêmico, gostaria que essa dissertação fosse uma possibilidade de contribuição a olhares menos sexistas e homofóbicos em relação às configurações sexuais contemporâneas e um ensejo a outras maneiras de representação das alteridades na história, particularmente, do/no cinema.

## Referências

AMÍCOLA, José. **Camp y Posvanguardia**. Manifestaciones culturales de um siglo fenecido. Buenos Aires/Barcelona: Paidós, 2000.

ASSIS CÉSAR, Maria Rita de. Notas para um cinema da diferença. Algumas imagens de mulheres em filmes recentes. In: Representações de gênero no cinema. **Caderno de pesquisa e debate do Núcleo de Estudos de Gênero/UFPR**. nº 2, dezembro de 2003, p. 110-130.

BARBERO, Jesús Martín. **De los medios a las Mediaciones**: comunicación, cultura y hegemonía. México: Barcelona, 1997.

BARBOSA, Julio César. **A estética do cineasta espanhol Pedro Almodóvar**. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Comunicação. Faculdade Cásper Líbero. Rio de Janeiro: Cásper Líbero, 1999.

BARTUCCI, Giovana (org.) **Psicanálise, Cinema e Estéticas de Subjetivação**. Rio de Janeiro: Imago, 2000.

BAVAGNOLI, Claudia. **A estruturação fílmica em tudo sobre minha mãe: do barroco ao imaginário**. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Comunicação. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo: PUC, 2003.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Primeira versão (1936). **Magia e Técnica, Arte e Política**. Brasiliense: 1985.

BIGARELI, Maria Silvia. **Marias e Madalenas: retratos femininos de Almodóvar**. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Multimeios. Universidade Estadual de Campinas. Campinas: UNICAMP, 2003.

BORDO, Susan. O Corpo e a Reprodução da Feminidade: uma apropriação feminista de Foucault. In: JAGGAR, Alison e BORDO, Susan. **Gênero, Corpo e Conhecimento**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997, p. 19-41.

BOURCIER, Marie-Hélène. *Le Queer Savoir*. Disponível em <[http://branconolilas.no.sapo.pt/bourcier\\_preciado.htm](http://branconolilas.no.sapo.pt/bourcier_preciado.htm)>. Acesso em 12 jul 2005.

BUTLER, Judith. Críticamente Subversiva. In: JIMÉNEZ, Rafael Mérida (ed.). **Sexualidades Transgresoras**. Una antología de estudios *queer*. Barcelona: Ícara Editorial, 2002, p. 55-79.

\_\_\_\_\_. **Problemas de gênero**. Feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

\_\_\_\_\_. **Subjects of Desire**. New York: Columbia University Press, 1999.

CALIL, Ricardo. Almodóvar Reencontra Almodóvar. Revista **Bravo!** Junho de 2006. Ano 9, nº 126, p. 29-39.

CANCLINI, Nestor García. **Culturas Híbridas**. Estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: EDUSP, 1997.

CANIZAL, Eduardo Peñuela. A Corrosão do Relato Falocêntrico no Primeiro Longa de Almodóvar. In: CANIZAL, Eduardo Peñuela (org). **Urdidura de Sigilos**: ensaios sobre o cinema de Almodóvar. São Paulo: Annablume: ECA-USP, 1996, p. 07-11.

CARIJO, Sergio Maranhão. **Modernismo e pós-modernismo: influências estéticas do cinema contemporâneo**. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Comunicação. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999.

CARREIRO, Rodrigo. **Tudo sobre Minha Mãe**. Disponível em [http://www.cinereporter.com.br/scripts/monta\\_noticia.asp?nid=1367](http://www.cinereporter.com.br/scripts/monta_noticia.asp?nid=1367). Acesso em 21 jul 2006.

CEVASCO, Maria Elisa. **Dez lições sobre Estudos Culturais**. 1ª edição. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

CHNEIDERMAN, Miriam. Língua(s)-linguagem(ns)-identidade(s)-movimento(s): uma abordagem psicanalítica. In: SIGNORINI, Inês (org.). **Língua(gem) e Identidade**: elementos para uma discussão no campo aplicado. Campinas: Mercado das Letras; São Paulo: Fapesp, 1998, p. 47-67.

COHEN, Jeffrey Jerome. A Cultura dos monstros: sete teses. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.) **Pedagogia dos Monstros**: Os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p. 23-59.

CORRÊA, Ronaldo de Oliveira. Os Homens só são Homens porque não se pensam. Ou algumas notas a respeito das diferenças. In: SCHWARTZ, Juliana e CASAGRANDE, Lindamir. **Representações de Gênero no Cinema**: coletânea. Curitiba: CEFET-PR, 2003.

COSTA, Claudia Lima. Feminismo, tradução e transnacionalismo. In: COSTA, Claudia Lima; SCHMIDT, Simone Pereira. **Poéticas e Políticas Feministas**. Florianópolis: Editora Mulheres, 2004, p. 187-198.

CRESPO, Borja. **El desnudo daba beneficios y nadie quería quedarse fuera**. Entrevista com José Maria Ponce. Disponível em: <http://canales.elcorreodigital.com/evasion/cine/cine17122004/c171220040.html> Acesso em 01 fev 2006.

CULLER, Jonathan. **Teoria Literária**: uma introdução. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda., 1999.

CUNHA, Carolina Freitas da. **Entrevista com Pedro Almodóvar**. Disponível em <http://www2.uol.com.br/revistadecinema/edicao31/almodovar.index.shtml>. Acesso em 03 mai 2007.

DE MAN, Paul. **Alegorias de la Lectura**. Lenguaje figurado en Rosseau, Nietzsche, Rilke y Proust. Barcelona: Editorial Lumen, 1979.

Dicionário Aurélio Eletrônico – Século XXI. Versão 3.0. Editora Nova Fronteira, novembro de 1999.

DIÉGUEZ, Laura. **El cine, como siempre, reflejo de la sociedad**. Disponível em <<http://www.terra.es/joven/articulo/html/jov2664.htm>>. Acesso em 10 jun 2007.

DUTRA, Roger Andrade. Da historicidade da imagem à historicidade do cinema. **Projeto História: história e imagem**. Revista do Programa de estudos pós-graduados em história e do departamento de história da PUC – SP. São Paulo, (21), nov 2000.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e Integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

EDUARDO, Cléber. Frágil Maturidade. **Bravo!** Ano 10, nº 114, fevereiro de 2007.

FELIPPE, Renata Farias de. **Silêncio e (meta)linguagem em “Fale com Ela”**. Disponível em [http://www.sielo.br/scielo.php?pid=S0104-83332004000200014&script=](http://www.sielo.br/scielo.php?pid=S0104-83332004000200014&script=sci)[sci](http://www.sielo.br/scielo.php?pid=S0104-83332004000200014&script=sci). Acesso em 10 maio 2007.

FEMENÍAS, María Luisa. **Judith Butler: Introducción a su lectura**. Buenos Aires: Catálogos, 2003.

FERNANDES, Leandro. **Os insanos longas de Pedro Almodóvar**. Disponível em <<http://a-arca.uol.com.br/v2/artigosdt.asp?sec=2&ssec=30&cdn=5265>>. Acesso em 03 mai 2007.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FILHO, Rubens Ewald. **Divas em Preto e Branco**. CULT – Revista Brasileira da Cultura. Ano 10, nº 113, maio de 2007. São Paulo: Editora Bregantini, 2007.

FLAX, Jane. Pós-modernismos e relações de gênero na teoria feminista. n: HOLLANDA, Heloisa Buarque (org.). **Pós-modernismo e Política**. Rio de Janeiro: Rocco, 1992, p. 217-250.

FOSTER, David William. **Cine *Queer* en América Latina**. Arizona State University. Texto recebido por e-mail em 25 ago 2005.

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso**. 5ª edição. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

\_\_\_\_\_. **História da Sexualidade I: a vontade de saber**. 12ª edição. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1997.

\_\_\_\_\_. **Vigiar e Punir**. 30ª edição. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1995.

FRANÇA, Lisa. A Invenção da Vida em Almodóvar. **Fragmentos de Cultura**. Goiânia, v. 15, nº 7, 2005, p. 1103-1113.

FURLANI, Jimena. **O Bicho vai Pegar! – um olhar pós-estruturalista à Educação Sexual a partir de livros paradidáticos infantis**. Tese de Doutorado. Faculdade de Educação. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, UFRGS, 2005.

GANDELMAN, Luciana. Gênero e Ensino: parâmetros curriculares, fundacionalismo biológico e teorias feministas. In: ABREU, Martha; SOIHET, Rachel. **Ensino de História**. Conceitos, temáticas e metodologia. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 209-220.

GARGIULO, Adriana Riva. **Ata-me que eu te devoro**. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Ciências da Arte. Universidade Federal Fluminense. Rio de Janeiro: UFF, 2003.

GREINER, Christine. **O Corpo**. Pistas para estudos interdisciplinares. São Paulo: Annablume, 2005.

GROSSI, Miram Pillar. **Identidade de gênero e Sexualidade**. Antropologia de Primeira Mão. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, 1998.

GUIMARÃES, Pedro. **A perversão dos gêneros**. Disponível em <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2494,1.shl>. Acesso em 18 abr 2006.

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis/RJ: Vozes, 2000, p. 103-133.

HAWKESWORTH, Mary. Confundir el género. **Debate Feminista**, vol. 20, 1999, p. 3-48.

JAGOSE, Annamarie. **Queer Theory: an introduction**. New York: New York University Press, 1996.

HOLGUÍN, António. **Pedro Almodóvar**. Madrid: Cátedra, 1994.

JIMÉNEZ, Rafael Mérida. Prólogo. In: JIMÉNEZ, Rafael Mérida (ed.). **Sexualidades Transgresoras**. Una antología de estudios *queer*. Barcelona: Ícara Editorial, 2002, p. 7-28.

JOHNSON, Richard. O que é, afinal, Estudos Culturais? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **O que é, afinal, Estudos Culturais?** 3ª Edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2004, p. 07-132.

KUPERMANN, Daniel. **Por uma outra sensibilidade clínica: fale com ela, douror!** Disponível em <http://www.uff.br/ichf/publicacoes/revista-psi-artigos/2004-1-cap8.pdf>. Acesso em 10 de maio de 2007.

KUSCHNIR, Clara. **La narrativa, el cine y las mujeres**. Revista eletrônica LABRYS, agosto/dezembro 2005. Disponível em <[http://www.unb.br/ih/his/gefem/labrys1\\_2/](http://www.unb.br/ih/his/gefem/labrys1_2/)>. Acesso em 27 jan 2006.

LABORDE, Elga Ivone Perez. **A Questão teórica do esperpento e sua projeção estética : Variações esperpênticas da idade média ao século XXI**. Tese de Doutorado. Faculdade de Literatura. Universidade de Brasília. Brasília: UnB, 2004.

LACERDA, Marco. Granada, nova meca transexual. **Caros Amigos**, ano VIII, nº 90. São Paulo: Editora Casa Amarela, set 2004, p. 12-13.

LAQUEUR, Thomas. **Inventando o Sexo: corpo e gênero dos gregos a Freud**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

LAURETIS, Teresa de. Tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 206-242.

\_\_\_\_\_. “imagenação”. In: **Representações de Gênero no Cinema**. Caderno de pesquisa e debate do Núcleo de Estudos de Gênero/UFPR, n.º 2, dezembro de 2003, p. 01 – 79.

LECHTE, John. **Cinquenta pensadores contemporâneos essenciais: do estruturalismo à pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

LINK, Daniel. **Como se lê e outras intervenções críticas**. Chapecó: Argos, 2002.

LÓPEZ, José Antonio. **El Cine Español de la Transición (I): el *destape***. Disponível em <<http://www.pasadizo.com/portada.jhtml?ext=1&cod=124>>. Acesso em 10 jun 2007.

LOURO, Guacira Lopes. Corpos que escapam. **Labrys**: revista eletrônica de estudos feministas, n. 4, ago/dez de 2003. Disponível em <[http://www.unb.br/ih/his/gefem/labrys1\\_2](http://www.unb.br/ih/his/gefem/labrys1_2)>, acesso em out 2003.

\_\_\_\_\_. **Um corpo estranho: Ensaio sobre sexualidade e teoria *queer***. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

Making Of. **Revista de Cinema**. Ano VII, Edição 74, Fevereiro/março de 2007. São Paulo: Editora Única, 2007.

MALUF, Sônia Weidner. **Corporalidade e Desejo: Tudo Sobre Minha Mãe e o gênero na margem**. Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_text&pid=S141394X20040003009&lng=en&nrm=is&.tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_text&pid=S141394X20040003009&lng=en&nrm=is&.tlng=pt)>. Acesso em 18 dez 2004.

MARTINS, Gabriela Borges da Silva. **O espetáculo do grotesco nos filmes de Pedro Almodóvar**. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Comunicação. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo: PUC, 1997.

Michael Stripe. *In*: JUNIOR, José Flávio. Acima de qualquer suspeita. **Bizz**, nº 18, maio de 2001.

MOREIRA, Arthur Barroso. **A temática da perversão na obra de Pedro Almodóvar**. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Comunicação. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Faculdade de Comunicação. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.

MORETTIN, Eduardo Victorio. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. **História: Questões & Debates**, nº 38, jan-jun 2003. Curitiba: Ed. UFPR, 2003, p. 11-42.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. *In*: XAVIER, Ismail (org). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983, p. 437 – 453.

NOVA, Cristiane. **O cinema e o conhecimento da história**. Revista eletrônica Olho da História, nº 3. Disponível em <<http://www.oolahistoria.ufba.br/artigos>>. Acesso em 26 set 2004.

OLIVEIRA JR, Wenceslao Machado de. O exemplo de Agrado: imagem, técnica e autenticidade. **Educar**, nº 26. Curitiba: Editora UFPR, 2005, p. 53-65.

PAIVA, Andréa Carla Mousinho de. **Eros e Thanatos: Nelson Rodrigues e Pedro Almodóvar**. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Comunicação. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo: PUC, 2000.

PAIVA, Cláudio Cardoso de. **Mídias & Conexões Latinas**. Tradição e modernidade no cinema espanhol. Elementos para um debate sobre a sociedade da comunicação na perspectiva da latinidade. Disponível em <http://www.bocc.unisinos.br/pag/paiva-claudio-cinema-espanhol.pdf>. Acesso em 10 maio 2007.

PASSARELI, Carlos André Facciola. **Amores dublados: linguagens amorosas entre homens no filme La Ley del Deseo**. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Psicologia. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo: PUC, 1998.

PEDRO, Joana Maria. Narrativas fundadoras do feminismo: poderes e conflitos (1970-1978). **Revista Brasileira de História**, São Paulo, Anpuh, n.52, vol. 26, 2006. p. 249-272.

PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. **Todo Sobre Mi Madre**: gênero, AIDS e cinema. Anais do VII Seminário Fazendo Gênero. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis: UFSC, 2006.

POWEL, Jim; HOWELL, Van. **Derrida para pricipiantes**. Buenos Aires: Era Naciente, 2004



RAMOS, Flávia Dorneles. **Formas e noções de futuro no espanhol coloquial**. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Letras. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004.

RISI, Marcelo. **Espanha se abre al mundo**. Disponível em: <<http://www.bbc.co.uk/spanish/especiales/franco/presente.shtml>>. Acesso em 07 fev 2006.

ROUDINESCO, Elisabeth. **La Familia en Desorden**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2003.

RUBIN, Gayle. **A Circulação das Mulheres**: notas sobre a economia política dos sexos. Mimeo, 1975.

RUIZ, Ernesto Aníbal. **Cinema e pesquisa histórica**: uma aproximação. Laboratório de História e Multimídia. Florianópolis, ago 2002. Arquivo (15,4 kb), 620 caracteres. Word 6.0.

SABAT, Ruth. **Filmes Infantis e a Produção Performativa da Heterossexualidade**. Tese de Doutorado. Faculdade de Educação. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, UFRGS, 2003.

SANTA'ANNA, Denise Bernuzzi de. Horizontes do Corpo. In: **Corpo, território da cultura**. BUENO, Maria Lúcia; CASTRO, Ana Lúcia (orgs.). São Paulo: Annablume, 2005, p. 119-134.

SANTOS, Maria de Fátima Lima. **No todas las chicas son chicas: alteridade e gênero no cinema de Pedro Almodóvar**. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Antropologia. Universidade Federal de Pernambuco. Recife: UFPE, 2002.

SELLIER, Geneviève. **A contribuição dos *genders studies* aos estudos fílmicos**. Tradução de Liliane Machado. Revista eletrônica LABRYS, nº 1-2, julho/dezembro 2002. Disponível em <[http://www.unb.br/ih/his/gefem/labrys1\\_2/](http://www.unb.br/ih/his/gefem/labrys1_2/)>. Acesso em 10 jun 2004.

SILVA, José Luiz Gregianin da. **O kitsch no cinema de Almodóvar**. Monografia. Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, UFRGS, 1992.

SILVA, Sandra Maria Pereira Fischer. **A Família no cinema de Carlos Saura e de Pedro Almodóvar**. Tese de Doutorado. Faculdade de Comunicação. Universidade de São Paulo. São Paulo: USP, 2002.

SILVA, Wilson Honório da. No Limiar do Desejo. In: CAÑIZAL, Eduardo Peñuela (org). **Urdidura de Sigilos**: ensaios sobre o cinema de Almodóvar. São Paulo: Annablume: ECA-USP, 1996, p 49-84.

\_\_\_\_\_. **Uma Poética do Desejo: O Cinema de Pedro Almodóvar na Transição Espanhola.** Dissertação de Mestrado. Faculdade de Comunicação. Universidade de São Paulo. São Paulo: USP, 1999.

SMELIK, Anneke. O que atinge o olhar: estudos fílmicos feministas. In: BUKEIMA, Rosemarie; SMELIK, Anneke (orgs). **Womans Studies and Culture: A feminist Introduction.** Londres, Nova Jerrsey: Zed Books, 1993. p. 66-81. (Tradução livre de Guacira Lopes Louro)

SORLIN, Pierre. **Cines Europeos, sociedades europeas (1939-1990).** Barcelona: Ediciones Paidós, 1996.

STAM, Robert, SHOHAT, Ella. Estereótipo, Realismo e Representação Racial. **Imagens**, Campinas, nº 5, ago./dez. 1995.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema.** Campina/SP: Papirus, 2003.

SWAIN, Tânia Navarro. Lesbianismo: identidade ou opção eventual? **Anais do XX Simpósio Nacional da ANPUH.** História: Fronteiras. São Paulo: FFLCH/USP; Humanitas/ANPUH, 1999, p. 12223 – 1239.

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social.** São Paulo: Summus, 1997.

TURNER, Kate. **Cinema: la indústria fantástica.** Disponível em <[http://www.oxfordstudent.com/tt2004wk6/Features/cinema%3A\\_la\\_industria\\_fantastica](http://www.oxfordstudent.com/tt2004wk6/Features/cinema%3A_la_industria_fantastica)> Acesso em 09 nov 2007.

VENCATO, Ana Paula. Fora do armário, dentro do *closet*. O camarim como espaço detransformação. **Cadernos Pagu** (24), 2005, p. 227-247.

## Sites Pesquisados

**Ansiada Libertad.** Disponível em <<http://www.terra.es/joven/articulo/html/jov2664.htm>>. Acesso em 10 jun 2007.

Entrevista de Pedro Almodóvar disponível no site <http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar>, acesso em 14 out 2004.

**Jorge Rafael Videla.** Disponível em [http://pt.wikipedia.org/wiki/Jorge\\_Rafael\\_Videla](http://pt.wikipedia.org/wiki/Jorge_Rafael_Videla). Acesso em 14 maio 2007.

**LIGIERO, Sérgio. Giro Lingüístico.** Disponível em <<http://aprender.unb.br/mod/forum/discuss.php?d=26875>>. Acesso em 09 nov 2007

**Moon River.** Disponível em <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Moon\\_River](http://pt.wikipedia.org/wiki/Moon_River)>. Acesso em 14 maio 2007.

**O Falcão Maltês.** Disponível em <http://www.museudocinema.blogspot.com>. Acesso em 14 maio 2007.

**Pedro Almodóvar, la provocación triunfa.** Disponível em <<http://www.uc.pt>>. Acesso em 11 jun 2007.

**Queer Art.** Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Queer\\_Art](http://pt.wikipedia.org/wiki/Queer_Art)>. Acesso em 02 fev 2006.

**Vocabulario Violeta.** Ciudad de Mujeres. Disponível em: <<http://www.ciudademujeres.com/vocabulario/Q-Z.htm#Q>>. Acesso em 08 fev 2006.

<http://www.clubcultura.com>

[http:// www.cineminhmix.com.br](http://www.cineminhmix.com.br)

[http:// www.cinepop.com.br](http://www.cinepop.com.br)

<http://www.adorocinema.com.br>

## **ANEXOS**

## Ficha Técnica de Tudo Sobre Minha Mãe



### Ficha Técnica

*Título Original:* Todo sobre mi madre

*Gênero:* Comédia

*Tempo de Duração:* 101 minutos

*Ano de Lançamento (Espanha):* 1999

*Site Oficial:* [www.spe.sony.com/allaboutmymother](http://www.spe.sony.com/allaboutmymother)

*Estúdio:* El Deseo S.A. / France 2 Cinéma / Via Digital /

Renn Productions

*Distribuição:* Sony Pictures Classics / 20th Century Fox Film

Distributing

*Direção:* Pedro Almodóvar

*Roteiro:* Pedro Almodóvar

*Produção:* Agustín Almodóvar

*Música:* Alberto Iglesias

*Direção de Fotografia:* Affonso Beato

*Desenho de Produção:* Antxón Gómez

*Direção de Arte:* Antxón Gómez

*Figurino:* Sabine Daigeler e José María De Cossio

*Edição:* José Salcedo

### ► Elenco

Cecilia Roth (Manuela)

Marisa Paredes (Huma Rojo)

Candela Peña (Nina)

Antonia San Juan (Agrado)

Penélope Cruz (Hermana Rosa)

Rosa María Sardà (Mãe de Rosa)

Fernando Fernán Gómez (Pai de Rosa)

Toni Cantó (Lola)

Eloy Azorín (Esteban)

Fito Páez (Expectador)

### ► Sinopse

No dia de seu aniversário, Esteban (Eloy Azorín) ganha de presente da mãe, Manuela (Cecilia Roth), uma ida para ver a nova montagem da peça "Um bonde chamado desejo", estrelada por Huma Rojo (Marisa Paredes). Após a peça, ao tentar pegar um autógrafo de Huma, Esteban é atropelado e termina por falecer. Manuela resolve então ir de encontro ao pai, que vive em Barcelona, para dar-lhe a notícia, quando encontra no caminho o travesti Agrado (Antonia San Juan), a freira Rosa (Penélope Cruz) e a própria Huma Rojo.

## Ficha Técnica de Fale com Ela



### ► Ficha Técnica

*Título Original:* Hable con Ella

*Gênero:* Drama

*Tempo de Duração:* 116 minutos

*Ano de Lançamento (Espanha):* 2002

*Site Oficial:* [www.sonyclassics.com/talktoher](http://www.sonyclassics.com/talktoher)

*Estúdio:* El Deseo S.A.

*Distribuição:* 20th Century Fox / Sony Pictures Classics / Warner Bros.

*Direção:* Pedro Almodóvar

*Roteiro:* Pedro Almodóvar

*Produção:* Agustín Almodóvar

*Música:* Alberto Iglesias

*Fotografia:* Javier Aguirresarobe

*Desenho de Produção:* Antxón Gómez

*Direção de Arte:* Antxón Gómez

*Figurino:* Sonia Grande

*Edição:* José Salcedo

### ► Elenco

Javier Cámara (Benigno Martin)

Darío Grandinetti (Marco Zulonga)

Rosario Flores (Lydia Gonzalez)

Leonor Watling (Alicia Roncero)

Geraldine Chaplin (Katerina Bilova)

Mariola Fuentes (Rosa)

Fele Martínez (Alfredo)

Paz Vega (Amparo)

Chus Lampreave (Concierge)

Elena Anaya (Angela)

Caetano Veloso (Caetano Veloso)

Marisa Paredes

Cecilia Roth

### ► Sinopse

Em Madri vive Benigno (Javier Cámara), um enfermeiro cujo apartamento fica diante de uma academia de balé, comandada por Katerina (Geraldine Chaplin). Ele fica freqüentemente na janela da sua casa vendo com especial atenção uma das estudantes, Alicia Roncero (Leonor Watling), por quem se apaixona. Benigno chega até a marcar uma consulta com o pai dela, um psiquiatra que tem um consultório na própria casa, só para ter uma chance de falar com Alicia, mas só consegue lhe dar um susto. Quando Alicia é ferida em um acidente de carro, que a deixa em um coma, é internada no hospital onde Benigno trabalha. Ele passa a cuidar dela, mas a atenção que dispensa com Alicia é totalmente acima do normal. Além disto, Benigno fala com ela o tempo todo, movido por um misto de fé e amor, pois crê que de alguma forma ela possa ouvir. Após quatro anos, o quadro dela está inalterado e a dedicação que Benigno sente por ela também. Marco Zuluaga (Darío Grandinetti), um jornalista, é designado para entrevistar Lydia Gonzalez (Rosario Flores), uma conhecida toureira que teve o nome nos tablóides ao ter um tempestuoso romance com o toureiro "Niño de Valencia". Inicialmente ela foi ríspida, mas após os dois iniciam uma relação que estava destinada a ser curta, pois Lydia é atingida por um touro e considerada clinicamente morta. Por coincidência ela é internada no mesmo hospital onde está Alicia e logo Benigno e Marco ficam amigos, pois no início Marco nem conseguia tocar em

Lydia, mas recebeu de Benigno um simples conselho: fale com ela.

## Ficha Técnica de Má Educação



### ► Ficha Técnica

*Título Original:* La Mala Educación

*Gênero:* Drama

*Tempo de Duração:* 105 minutos

*Ano de Lançamento (Espanha):* 2004

*Site Oficial:* [www.lamalaeducacion.com](http://www.lamalaeducacion.com)

*Estúdio:* El Deseo S.A. / Canal+ España / TVE

*Distribuição:* Sony Pictures Classics / 20th Century Fox

*Direção:* Pedro Almodóvar

*Roteiro:* Pedro Almodóvar

*Produção:* Pedro Almodóvar e Agustín Almodóvar

*Música:* Alberto Iglesias

*Fotografia:* José Luis Alcaine

*Direção de Arte:* Antxón Gómez

*Figurino:* Paco Delgado e Jean-Paul Gaultier

*Edição:* José Salcedo

### ► Elenco

Fele Martínez (Enrique Goded)

Gael García Bernal (Ignacio Rodriguez / Zahara)

Daniel Giménez Cacho (Padre Manolo)

Lluís Homar (Sr. Berenguer)

Javier Cámara (Paca / Paquito)

Petra Martínez (Madre)

Juan Fernandez (Martin)

Alberto Ferreiro (Enrique Serrano)

Francisco Maestre (Padre José)

Leonor Watling (Mônica)

Nacho Pérez (Ignacio - jovem)

Raul Garcia Forneiro (Enrique - jovem)

### ► Sinopse

Madri, 1980. Enrique Goded (Fele Martínez) é um cineasta que passa por um bloqueio criativo e está tendo problemas em elaborar um novo projeto. É quando se aproxima dele um ator que procura trabalho, se identificando como Ignacio Rodriguez (Gael García Bernal), que foi o amigo mais íntimo de Enrique e também o primeiro amor da sua vida, quando ainda eram garotos e estudavam no mesmo colégio. Goded recebe do antigo amigo um roteiro intitulado "A Visita", que parcialmente foi elaborado com experiências de vida que ambos tiveram. Goded lê o roteiro com profundo interesse. Este relata as fortes tendências de pedofilia que tinha um professor de literatura deles, o padre Manolo (Daniel Giménez Cacho), que vendo Ignacio e Enrique em atitude suspeita diz que vai expulsar Enrique. Ignacio, sabendo que Manolo era apaixonado por ele, diz que fará qualquer coisa se ele não expulsar Enrique. Então Manolo promete e molesta Ignacio, mas não cumpre a promessa e expulsa Enrique. Goded decide usar a história como base do seu próximo filme e, por causa de um isqueiro, vai até a casa de Ignacio e constata uma verdade surpreendente.

